مناهج النقد العربى الحديث

مناهج النقد العربى الحديث

د. إبراهيم عوض

١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م

مكتبة زهراء الشرق
١١٦ ش محمد فريد - القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئـــة

فى هذا الكتاب عَرْضٌ لأهم المناهج التى عرفها النقد العربى الحديث بدءاً بالمنهج التقليدى الذى جرى عليه الشيخ حسين المرصفى فى كتابه المعروف « الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربيـة » الصـادر فى أواخر القـرن التـاسع عشر ، وانتهاءً بالبنيوية والتناصية ، وهمـا المنهجان اللذان لا يزال يشغلان النقاد حتى وقتنا هذا .

وقد اجتـهدتُ ، قدر وسعى ، فى أن أعطى لكل منهج من هذه المناهج حقَّه وأُظْهِر فى ذات الوقت أوجه قصوره ، سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى ، وكـان موقفى ولا يزال أن النص الأدبى لا يكفى لفـهمـه وتذوقه وسبر أغواره منهج نقدى واحد بل لا بد من الاستعانة ، عند مواجهته ، بكل ما من شأنه أن يقرِّبنا منه ويكشف لنا أسراره . وعلى هذا فإن لكل منهج من المناهج النقـدية دوره الذى لا يستطيع غيـره أن ينهض به : فالمنهج التقليدى يشـرح لنا الألفـاظ والعبـارات ، ويحلل لنا الصيغ والتراكيب ، ويتلمس بلاغة التعبير ... وهكذا . والمنهج النفسى يحاول الغوص فى نفسية المبدع والربط بينها وبين إبداعه وتفسير صنعته الفنية فى ضوء ذلك ... إلخ . والمنهج الاجتمـاعى يبحث عن انعكاسات الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية فى العمل الأدبى ... وهلم جرا . والتناصية تعالج أن تقـتفى فى ذلك العمـل آثار النصـوص السابقة التى اطلع عليها المبدع لتعرف إلى أى مدًى أفاد منها ، وكيف طوَّر لنفسه من خلالها إبداعاً متميزا ... وهكذا ... وهكذا .

إننى من أنصار ما يسمونه : « المنهج التكاملى » ، وهو المنهج الذى لا يحصر اهتمامه فى جانب واحد من جوانب الإبداع الأدبى ، ومن ثم فهو لا يتعبَّد لمنهجٍ فردٍ من المناهج النقدية ، بل يستصحبها جميعًا معه ويفيد من كل منها حسبما يملى عليه العمل الذى يتناوله بالنقد ، ولا يرى أن شيئا من المناهج الجديدة يمكن أن ينسخ ما قبله . ذلك أن الأدب شىء آخر غير العلوم الطبيعية ، التى يعفِّى ما يستجد فى ميدانها من نتائج واكتشافاتٍ على القديم السابق . وها نحن أولاء ما زلنا نعكف على ما قاله أرسطو مثلاً وهوراس والجاحظ وابن قتيبة والجرجانى وليسنج وكوليردج وكروتشه وبليخانوف والعقاد وطه حسين محاولين فهمه واستلهامه والتغلغل إلى ما لم يُكْتَشَف بعد من أعماقه . أما أولئك الذين يحسبون ، فى عمايتهم ، أن منهجا واحدا يمكن أن يستنطق كلَّ خفايا العمل الأدبى ، فإنى لم آلُ فى هذا الكتاب جهدا فى أن أفتح عيونهم على ما أومن أنه الحق ، فإن أصاخوا إلى دعوتى فبها ونعمت ، وإلا فَهُمْ وما يصرّون عليه ، ولكلٍّ وجهةٌ هو مُوَلِّيها . وبالله التوفيق .

المنهج التقليدى

« الوسيلة الأدبية » للمرصفى

أخذ الأدب والنقد فى نهاية العصر العباسى يدخلان فى حالة من الخمود والركود ، مَثَلُهما فى ذلك مَثَلُ سائر وجوه النشاط الحضارى فى بلادنا ، إلى أن أخذت تدبّ فى جسد الأمة العربية والإسلامية عوامل التململ والحركة والحياة . وكان من علامات ذلك فى مصر ظهور محمود سامى البارودى فى ميدان الشعر ، وعبد الله فكرى فى ساحة الكتابة الأدبية النثرية ، والشيخ حسين المرصفى فى مجال النقد ، وكلهم من أبناء القرن التاسع عشر . ويهمنا هنا الشيخ المرصفى ، الذى يمثل المنهج التقليدى فى نقد الشعر العربى فى العصر الحديث .

وقد وُلد ، رحمه الله ، فى العقد الثانى من القرن التاسع عشر ، وقضى نحبه فى آخر العقد التاسع من ذلك القرن (١٩٨٩م على وجه التدقيق) ، وكُفَّ بصره فى الثالثة من عمره ، وتعلم فى الكُتّاب ثم فى الأزهر ، الذى أصبح مدرساً من مدرّسيه وأخذ يلقى فيه دروساً فى البلاغة ونقد الشعر القديم ، ثم انتقل إلى ما كان يسمى آنئذ بـ « دار العلوم » ، وهو مدرّج بسراى درب الجماميز بالقاهرة[1] ، وذلك عام ١٨٧١م فى عهد نظارة على باشا مبارك ، حيث كان يعطى الحاضرين

(١) كان هذا المدرّج هو النواة التى صارت فيما بعد كلية « دار العلوم » المشهورة .

من طلاب الأزهر رغبةً في مزيد العلم دروسًا في اللغة والأدب والبلاغة والنقد ، وهي التي جُمِعَتْ فيما في كتاب « الوسيلة الأدبية »[١] .

ويذكر الذين ترجموا للشيخ المرصفي أنه تعلم اللسان الفرنسي على كبر ، وأتقنه قراءةً وكلامًا . وقد وقف الأستاذ محمد عبد الغني حسن عند هذه المسألة في شيء من التفصيل والتأكيد ردًا على ما ظنه إنكاراً من د. محمد مندور لهذا الأمر ، إذ تساءل قائلا : «ولا أدرى لماذا شكّ الدكتور مندور في تعلم الشيخ حسين المرصفي للغة الفرنسية وإتقانه إياها؟» ، ثم أضاف : « لقد علّل الدكتور مندور لوجهة نظره بأنه لم يحسّ في كتاب « الوسيلة الأدبية » الضخم بأى أثر للثقافة الفرنسية وآدابها عند مؤلفها . والحق أن المرصفي تعلم الفرنسية وأتقنها قراءة وكلاما ، فهي حقيقة لا خلاف فيها » ، ومضى يورد الشواهد على صحة ما يقول[٢] .

---

(١) انظر د. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٧٧م/ ٥٢ ، ود. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / مكتبة نهضة مصر/ ٧ وما بعدها ، ومحمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين روّاد / كتاب الهلال / العدد ٣٦٣ / مارس ١٩٨١م/ ٨١ وما بعدها ، والمقدمة التى كتبها د. محمد حافظ دياب لـ «رسالة الكلم الثمان للمرصفى »/ الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسلة « ذاكرة الكتابة »/ العدد ٣١ / إبريل ٢٠٠٢م / ٢١ وما بعدها .

(٢) محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين روّاد / ٨٩ ـ ٩٠ .

وبالرجوع إلى ما كتبه د. مندور فى هذه النقطة ألفيناه فعلاً يبدى استغرابه لخلوّ كتاب « الوسيلة » من أى تأثير للثقافة الفرنسية وآدابها على فكر مؤلفه ، لكننا ألفيناه أيضاً يعقّب بأنه ، رغم صدق ملاحظاته فى هذا السبيل ، لا يستطيع أن يستند إليها لينكر إمكان تعلم الشيخ المرصفى للُغة الفرنسية وإتقانها ، وذلك بحكم ما لاحظه فى دراسته لأدباء العرب المحدَثين من قلة تأثرهم بآداب اللغات التى يحسنونها ، لأن مثل هذا التأثر يحتاج إلى التعمق فى دراسة تلك الآداب لا مجرد معرفة لغاتها [1]. وإذن فقد أجهد الأستاذ محمد عبد الغنى حسن نفسه فى غير موجب للإجهاد، إذ إن مندور لم ينكر تعلم المرصفى للسان الفرنسيين ، بل كل ما هنالك أنه عبَّر عن دهشته لخلو كتاب « الوسيلة » من تأثيرات الأدب والنقد الفرنسى ، وهذا غير ذاك .

وقد خلّف لنا الشيخ حسين المرصفى بعضا من الكتب على رأسها «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية» ، ثم « رسالة الكلم الثمان » ، التى أُعيد طبعها فى مصر فى صيف عام ٢٠٠٢م[2]، والتى يتحدث فيها بشىء من الاستفاضة عن بعض المصطلحات والمفاهيم السياسية والوطنية التى كانت غَضَّةً على آذان أهل عصره مثل « الأمة والوطن والحكومة والحرية » وما إلى ذلك ، ثم كتاب « دليل المسترشد فى فن الإنشاء » فى ثلاثة مجلدات تقرب صفحاتها من الألف لم يُطْبَع شىء منها حتى الآن ، ثم كتاب

(١) انظر د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ١٥ .
(٢) طُبِعَتْ لأول مرة عام ١٨٨١م .

« زهر الرسائل »[1]، فضلاً عن أن هناك ، فيما يبدو من كلام د. محمد حافظ دياب في مقدمة « رسالة الكلم الثمان »، كتاباً آخر عنوانه « طريق الهجاء والتمرين على القراءة في اللغة العربية »، وهو يشتمل على أربعة وعشرين موضوعًا في مسائل علمية مختلفة في الجغرافية والأحياء والطبيعة والفلك وما إلى ذلك [2].

ويدل عنوان كتاب « الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية » على موضوعاته، فقد تكلم فيه مؤلفه عن الأدب ومعناه ، ثم انتقل إلى الحديث عن اللغة وفقهها ، وتناول بعد ذلك مباحث علم الصرف وقواعده ، وألمّ بعلم الأصوات إلمامًا سريعًا ، وطاف بموضوعات علم النحو حسب تقسيم خاص به يقف عند خطوطه الرئيسية فحسب دون الإغراق في التفصيلات، وهذا في الجزء الأول من الكتاب، ويبلغ مائتين وخمس عشرة صفحة . أما في الجزء الثاني ، ويصل عدد صفحاته إلى سبعمائة وثلاث ، فيتحدث عن فنون البلاغة من بيان ومعانٍ وبديع ، ليدخل بعدها في بعض المسائل الخاصة بالإملاء ككتابة الهمزة وزيادة بعض الحروف في الخطّ أو نقصانها ، وكذلك بعض النصائح والتوجيهات التي تهمّ من يريد إعداد نفسه ليكون كاتبًا ، ثم يقفّي على ذلك بإيراد عدد غير قليل من الأمثال العربية والقصائد التي نظمها مشاهير الشعراء . وهنا

(١) انظر د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ٩ ، ومحمد عبد الغني حسن ، مؤلفات رائدة لمؤلفين رواد / ٩١ ـ ٩٤ .

(٢) انظر مقدمة د. دياب لـ « رسالة الكلم الثمان »/ ٢٦ (آخر الفقرة الثانية) و٥٤ (الهامش ١٤) .

نراه ينقل فصولاً من « مقدمة ابن خلدون » عن صناعة الشعر ووجه تعلُّمه ، يتْبعها بتقسيم شعراء العرب منذ الجاهلية حتى وقته إلى طبقات ثلاث ، ثم يتناول بعد ذلك عدة قضايا نقدية كبراعة الاستهلال والأدعية التى جرت عادة السلف باستعمالها فى مكاتباتهم ، ليختم كتابه بنماذج من الرسائل الديوانية التى حبّرتْها يراعة مشاهير الكتّاب العرب من عصر النبى عليه السلام إلى عصره هو .

وقد نقل المرصفى كثيرا جدا من كُتُب فحول النقّاد والكتّاب ودواوين الشعراء ، لكنه أضاف من عنده الكثير ، وبخاصة فى النقد التطبيقى ، فضلا عن أنه قد يستدرك على هذا الناقد أو ذاك فيما لا يوافقه عليه من آرائه . وممن نقل عنهم من النقاد ابنُ الأثير وقُدَامة بن جعفر وأبو هلال العسكرى وابن خلدون والقلقشندى ، فبعث بذلك جانبا كبيرا من التراث النقدى الذى تركه لنا أولئك الفحول وأضرابهم ووَصَل قراءَ عصره بنتَاج العصور الزاهرة من الحضارة العربية فى ميدان الأدب والنقد . وأسلوب المرصفى أسلوب مترسل يمتاز بالقوة والجزالة ، وتظهر فيه ثقة مؤلفه بثقافته وأحكامه على نحو طبيعى تماماً .

ويقول المرحوم محمد عبد الغنى حسن إن هدف المرصفى من «الوسيلة الأدبية» ، فيما يخيل إليه ، هو « أن يجعل منها موسوعة أدبية واسعة الأطراف »[1]. وهذا صحيح ، ويمكننا أيضًا أن نقول إنه ، بهذا الكتاب ، قد وضع تحت يد القارئ الوسائل التى تعينه على فهم العمل

(١) محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين رواد / ١٠٤ .

الأدبى وتذوقه وتقويمه ، هذه الوسائل التى استعان هو نفسه بها عندما تناول بعض النصوص بالنقد كما سيجىء فى موضعه من هذا الفصل إن شاء الله .

ويتصل بذلك ما قاله عن الشاعر محمود سامى البارودى من أنه لم يقرأ كتابا فى أى فن من فنون العربية إلى أن بلغ سنّ التعقل وظهر ميله إلى الشعر فكان يستمع إلى من له دراية به وهو يقرأ الأشعار حتى تصوَّرَ فى برهة يسيرة (وهذا نص كلامه) هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات والمنصوبات والمجرورات حسبما تقتضيه المعانى فصار يقرأ ولا يكاد يلحن ... إلخ [1] . والواقع أن فى النفس من هذا الكلام شيئًا رغم أن أيا ممن استشهدوا به لم يُبدِ عليه أى تحفّظ . يستوى فى ذلك العقاد[2] وعمر الدسوقى[3] ود. محمد مندور ود. عبد الحى دياب[4] ود. عبد العزيز الدسوقى ومحمد عبد الغنى حسن ، وإن كان العقاد ود. الدسوقى قد استغربا أو استبعدا أن يتم هذا الأمر فى « برهة يسيرة » فعقّبا على هذه العبارة بين قوسين بكلمة « هكذا » ، أى «هكذا وردت عند المرصفى رغم غرابتها»[5] . ونحب أن نَلْفِت الانتباه هنا إلى أن كلمة « برهة »

---

(١) انظر « الوسيلة الأدبية » / مطبعة وادى النيل / ١٢٩٦هـ / ٢ / ٤٧٤ .

(٢) فى كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » .

(٣) فى كتابه عن البارودى .

(٤) فى كتابه « التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد » .

(٥) انظر العقاد / شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى / كتاب الهلال / العدد ٢٥٢ / يناير ١٩٧٢م / ٩٣ ، ود. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / ٧٩ .

لا تعنى ما يتوهمه كثير من المعاصرين من أنها « لحظة أو لحظات قلائل » بل معناها « الزمن (الطويل) » ، فكأن المرصفى يريد أن يقول إنه لم يستغرق زمنا طويلاً فى تعلمها لا أنه أتقنها فى ثوان معدودات .

أيا ما يكن فإن فى النفس (كما قلت) من هذا الأمر شيئًا . إن من السهل انطباع صور التراكيب فى الذهن من كثرة القراءة والاستماع للشعر ، أما معرفة الإعراب والاشتقاق فلا أظن . ذلك أنهما ، على عكس القوالب التركيبية ، يحتاجان إلى تفكير طويل لما فيهما من اتساع وتعقيد ولعدم جريهما على أصول المنطق دائما ، وبخاصة أن الكلمة الواحدة كثيرا ما تقبل إعرابات متعددة حسب اختلاف توجيهاتها وأن اشتقاق كل لفظة يحتاج إلى مراعاة عدد من الشروط ، وأن المتعلم ، فور انصرافه عن الديوان الذى يقرؤه أو يستمع إلى من يقرؤه أمامه ، يجد اللهجة العامية التى لا علاقة لها بالإعراب والاشتقاق الفصيح من قريب أو بعيد تحاصر سمعه وعقله من كل الجهات . ثم كيف نصدّق أن البارودى لم يتلقَّ فى صغره أى تعليم نحوى لا فى المدرسة ولا فى دروس البيت ، وبخاصة أنه كان له خالٌ شاعرٌ افتخر به فى بعض قصائده ؟ إن هذا ، لو صحّ ، لغريب بل لشاذٌّ أشد الشذوذ ! ولِمَ نذهب بعيدا ، وها هو ذا المرصفى نفسه ، بعد أن يذكر لنا أن الطريقة التى كان يتبعها القدماء فى تعليم طلابهم هى قراءة الأشعار والخطب والمحاورات عليهم وتحفيظها لهم (وهى نفس الطريقة التى كان يجرى عليها البارودى حسبما قال) ، يسارع فيعقب قائلا إن « ذلك لم يكن كافيا للضبط المطلوب لما فيه من الاعتماد على الحافظة التى هى عرضة لتغيرات حوادث الأيام فجهدوا فى

وضع القواعد . وابتداء ذلك ... لأمير المؤمنين عليٍّ كرم الله وجهه ، واستعمل أبا الأسود الدؤلى فى البناء على ما أسس له فعمل ما يسَّر الله له، ثم أخذ الناس فى تتميم ذلك مثل أبى عمرو وعبد الملك الأصمعى ، حتى وضع عمرو بن بِشْر المشهور بسيبويه كتابه ... فأقبل الناس على قراءته وشرحه وبيان معانيه ، ومع ذلك لم يتركوا الحال الأولى بل جمعوا بين معرفة القواعد وحفظها واستعمالها وقراءة دواوين العرب ومحاوراتهم »[1] . فإذا كان هذا هو الذى كان يقع أيام عزّ العربية ، فكيف يُتَصَوَّر خلافه على عهد البارودى حيث كان المجتمع المصرى والعربى فى بداية تململه من التخلف الأدبى واللغوى الذى كان ضاربا أطنابه فى كل مكان ومتغلغلا فى كل شقّ ؟

إنما قصد المرصفى ، فيما أحسب ، أن البارودى ، حينما شعر بدبيب الموهبة الشعرية فى نفسه ، لم يجعل باله إلى مراجعة القواعد النحوية والصرفية التى كان قد درسها صغيراً أو معاودة حفظها بل أقبل على النصوص الشعرية القديمة يستمع إليها ممن يتقن قراءتها فحرّكت ما كان غافيا فى ذاكرته من تلك القواعد ، خاصة أنه إنما كان يريد أن يكون شاعرا لا نحويا يحيط بالتفاصيل والدقائق النحوية والصرفية لذاتها حتى لو لم يستعملها كما هو الحاصل فى أيامنا هذه ، إذ نجد الطلاب يحفظون القواعد عن ظهر قلب ، لكنهم لا يستطيعون أن يلفظوا أو يكتبوا جملة واحدة صحيحة ، بل تعجز الغالبية منهم عن مجرد الإعراب . وإلى شىء يشبه هذا الذى نقول أشار المرصفى حين ذكر بعد أسطر قليلة أن

(١) الوسيلة الأدبية / مطبعة المعارف الملكية / ١٢٩٢هـ/ ١ / ٢١٣ .

الناس قد جَرَوْا على الجمع بين حفظ النصوص الشعرية والنثرية ودراسة قواعد النحو والصرف ، حتى بلغ العلم قُوَّته ، ثم أخذ الناس فى الاقتصار على معرفة بعض القواعد دون استعمال ، ونظروا إلى الآلات[1] نَظَرَ المقاصد[2] ، فصارت علومهم بمنزلة حبوب تُخْزَن فى أماكن صالحة لذلك أو غير صالحة حتى تصير ترابا وينقلب بعضها حشراتٍ وهوامَّ بشعة المناظر رديئة الأعمال مؤذية بلدغها ونتن رائحتها »[3] .

أقول هذا حتى لا يظن ظانّ أن الأديب يستطيع اكتساب الأسلوب السليم من مجرد قراءة روائع النصوص الشعرية والنثرية . إن من شأن ذلك إكسابه روح الأسلوب ، أى المقدرة على تركيب الكلام على الطريقة العربية ، أما صحة الأسلوب فلا بد لها ، فى رأيى ، من دراسة القواعد ، وإن لم يَعْنِ هذا بالضرورة العكوفَ على المبسوطات وكُتُب الخلاف النحوية والصرفية التى يَفْرُغ لها المتخصصون المنقطعون لهذا اللون من الدراسة . ولو كان الأمر بالسهولة التى توحى بها كلمة المرصفى لما رأينا هذا العجز الشائن عن مجرد النطق الصحيح لدى خريجى الجامعات بل لدى معظم أساتذتها بما فيهم أحيانا أساتذة أقسام اللغة العربية فى كليات الآداب ودار العلوم والأزهر . لقد بُحَّتْ حناجرنا فى تعليم طلابنا وتوجيههم ، سواء فى مرحلة الليسانس أو فى مرحلة الدراسات العليا

---

(١) أى معرفة القواعد .

(٢) أى بوصفها غاية فى ذاتها لا وسيلة إلى النطق والكتابة الصحيحة .

(٣) المرجع السابق / ١ / ٢٣ ـ ٢١٤ .

(ودعنا مما تَلَقَّوْه من دروس فى القواعد فى المراحل المدرسية المختلفة)، ومع ذلك كله فالنتائج غير مشجّعة ، والأخطاء تؤذى العين وتُقْذِى النفس وتملؤها تشاؤمًا . فكيف يصدّق الإنسان بتلك البساطة ما يوحى به ظاهر كلام المرصفى رحمه الله ؟ إن أمثال البارودى جديرون أن يتعلموا اللغة أسرع من غيرهم ، وبمجهود أقل من المجهود الذى يبذله سواهم، ويتقنونها فى نهاية المطاف أفضل مما يتقنها الآخرون، إلا أن هذا شىء، والقول بأنه قد تعلم نحو العربية وصرفها من مجرد سماع الأشعار القديمة شىء آخر . ولو كان الأمر كذلك فلم يا ترى اهتم المرصفى نفسه بأن يشتمل كتابه هذا على قواعد النحو والصرف والعروض والقافية والبلاغة إذا كان الأديب يستطيع أن يعرف هذه العلوم من مجرد قراءة النصوص الشعرية والنثرية ؟

هذا ، وقد وهم الدكتور محمد مندور فظن أن الشيخ المرصفى ، فى نصحه لشُدَاة الشعر أن يحفظوا أكثر ما يستطيعون حفظه من الشعر الجزل القديم ثم يتَنَسَّوْه بعد ذلك حتى لا يظلوا عبيدا له فيصبح شعرهم ترقيعا من الذاكرة بدلا من أن يكون شعر حياة ومعاناة (وهذه عبارة مندور نفسه)، إنما كان يصدر عن رأى خاص به لم يسبقه إليه سابق ، حتى لقد قارن بين رأيه هذا ورأى مشابِهٍ لجورج دوهاميل الأديب والناقد الفرنسى الشهير[1]. وقد هبّ محمد عبد الغنى حسن من قَبْلُ ينبّه إلى هذا الوهم موضحا أن المرصفى لم يأت بهذه النصيحة من عنده بل أخذها عن «مقدمة ابن خلدون»، وهذا نصّها : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام

(١) انظر د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ١٥ ـ ١٧ .

صناعته شروطاً أوّلها الحفظ من جنسه ، أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس مَلَكَة ينسج على منوالها . ويتخيَّر المحفوظ من الحرّ النقىّ الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقلّ ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبى ربيعة وكُثَيِّر وذى الرُّمّة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضىّ وأبى فراس ، وأكثره شعر كتاب «الأغانى» لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ . فمن قلّ حِفْظُه أو عُدِم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظمٌ ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ . ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقْبِل على النظم ، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسُخ . وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمْحَى رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادرة عن استعمالها بعينها . فإذا نسيها وقد تكيّفت النفس بها انتعش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة »[1] .

وقد رجعتُ إلى « مقدمة ابن خلدون » فألفيت هذه الفقرة موجودة بحرفها فيه[2] ، بل إن الشيخ المرصفى قد ذكر هذا بصريح القول بما لا يدع فرصة للخطإ ، إذ قال قبلها بصفحات معدودات إنه سينقل عن ابن

(1) محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين رواد / ١٠٦ ـ ١٠٧ . والنص موجود فى ص ٤٦٨ ـ ٤٦٩ من الجزء الثانى من « الوسيلة الأدبية » .
(2) مقدمة ابن خلدون / مطبوعات مكتبة شقرون / ٥١٩ .

خلدون الفصل الخاص بالشعر وكيفية تعلّمه ، ولم يكتف بذلك بل استخدم لهذا الفصل نفس العنوان الذى فى كتاب ابن خلدون ، وهو « فَصْلٌ فى صناعة الشعر ووجه تعلّمه »[1] . كما أن المرصفى ، بعد انتهاء حديثه عن صناعة الشعر والطريقة التى من شأنها أن توصل الشاعر المبتدئ إلى إجادة النظم ، قد وردت فى كلامه عبارة : « وقال ابن خلدون أيضاً ... : »[2] بما يعضّد أن الكلام السابق إنما هو لابن خلدون لا له . ورغم ذلك فلا بد من القول إن كتاب « الوسيلة » كتاب شديد الضخامة ، والقراءة فيه ليست فى سهولة قراءة الكتب الحالية ، فهو غير مقسم إلى فقرات ، ويخلو من علامات الترقيم تمامًا ، وكثيرا ما يقارب الطبّاع بين الكلمتين المتجاورتين حتى لَيظنّها القارئ كلمة واحدة ، بل أحيانًا ما يكاد نصف الكلمة الأولى يلتصق بالكلمة السابقة ، ونصفها الثانى بالكلمة اللاحقة مما يزيد القراءة إرهاقا إلى إرهاق . كذلك لست أحسب الدكتور مندور ولا غيره ممن درسوا الكتاب قد قرأوا الكتاب صفحة صفحة وكلمة كلمة ، فهو كتاب (كما قلت) ضخم ، كما أن معظمه نُقولٌ عن النقاد ربَط المرصفى بعضها ببعض ، وكثيرا ما تطول النقول حتى لينسى القارئ أنها منقولة . ومن هنا فمن السهل على مثل الدكتور مندور ، الذى يقوم فى بالى ، من شواهد كثيرة عندى ، أنه لم يكن بالمدقق ولا بالصّبور فى تحقيق ما يقرأ ، أن يقع فى مثل هذا الوهم ، وبخاصة مع الصعوبات التى أومأتُ إليها .

(1) الوسيلة الأدبية / ٢ / ٤٦٤ ، ومقدمة ابن خلدون / ٥١٥ .
(2) الوسيلة الأدبية / ٢ / ٤٧٠ .

ورغم هذا فقد يمكن إيجاد وجه لوهم الدكتور مندور إذا قلنا إن المرصفى ما دام قد أورد كلام ابن خلدون فى هذه القضية فمعنى ذلك أنه يرافقه عليه ويرى نفس الرأى ، فكأنه حين نقل ما نقل عن « أبى علم الاجتماع » إنما كان ، بمعنى من المعانى ، يعبّر عن رأيه هو ، ومن ثم ساغت مقارنة مندور له بجورج دوهامل ، تلك المقارنة التى أنكرها الأستاذ محمد عبد الغنى حسن وقال إنها كان ينبغى أن تكون بين ابن خلدون (لا المرصفى) وبين الكاتب الفرنسى[1]. على أن الموضوع لـمّا ينته ، فهذا الرأى الذى أبداه ابن خلدون فى كيفية التوصل إلى صقل الموهبة الشعرية وبلوغ مرتبة البراعة فى ميدان القصيد هو رأى معروف عن العرب من قبل بزمن طويل ، فقد ألزم مثلا خلفٌ الأحمر تلميذَه أبا نواس ألا يحاول نظم الشعر إلا بعد أن يحفظ ألفا من مأثور العرب الشعرى ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة ، ثم لما حفظ النواسىّ ذلك وعاد إليه وتأكد الأستاذ أن التلميذ قد صنع ما أمره به أصرّ على ألا يحاول النظم إلا بعد أن ينسى هذه الألف[2]. ولست أظن أن أبا نواس هو أول من فعل هذا من الشعراء المبتدئين ، بل هو ظاهر حتى عند الجاهليين حيث نجد فى شعرهم أصداءً جَلِيَّة من أشعار سابقيهم متمثلة فى عبارة أو صورة أو

---

(١) انظر محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين روّاد / ١٠٧ .

(٢) انظر ابن منظور / أخبار أبى نواس / القاهرة / ١٩٢٤م / ٥٥ ، وعبد الحليم عباس / أبو نواس / سلسلة « اقرأ » / العدد ٢١ / ٣٣ ، وعبد الرحمن صدقى/ أبو نواس ـ قصة حياته / كتاب الهلال / العدد ٢٩/ أغسطس ١٩٥٣م/ ٤٤ ـ ٤٥ .

تركيب أو قالبٍ موسيقى ... وهلم جرا . ومعروف أنه كان لكل شاعر جاهلى راويةٌ شاعر يحفظ أشعاره ويذيعها فى الناس ، وهو ما يحقق نصيحة خلف لأبى نواس تحقيقا عمليا دون الاهتمام بأى تأسيس نظرى . أما اعتراض د. محمد مندور على عبارة « وربّما يقال إن من شروطه نسيان المحفوظ ... إلخ » بقوله إنه « كان الأجدر به (أى بالمرصفى) أن يحذف حرف الاحتمال من هذا المبدإ ... لأنه من الضرورى أن يتحلل كل إنتاج شعرى أصيل من الذاكرة لكى يصبح شعر حياة »[1] ، فينبغى أن يُفْهَمَ الآن فى سياقه السليم ، فهذا الكلام (كما وضحنا) ليس للمرصفى ، بل إنى لأعتقد اعتقادا جازما أن ابن خلدون ليس هو أيضاً صاحبه بل أدّاه كما وصل إليه (بعد أن اقتنع به بطبيعة الحال) ، وإن كان أدّاه بأسلوبه هو ، وأن عبارة « وربما يقال » إنما تعنى أن هذا هو شرط بعض الأدباء والنقاد لا كلهم . أريد أن أقول فى نهاية المطاف إن المرصفى ، فى رأيه هذا الذى أخذت مناقشته منا الصفحات الماضية ، إنما كان متابعا لما قال كبار النقاد العرب القدماء .

ومن القضايا التى ينبغى تمحيصها فى هذا الفصل أيضًا ما قاله الأستاذ محمد عبد الغنى حسن من أن المرصفى ، بمراعاته التسلسل الزمنى فى تقسيمه لطبقات الشعراء العرب ، قد سبق المستشرق الألمانى بروكلمان والأستاذ حسن توفيق العدل وجورجى زيدان وأحمد حسن الزيات وغيرهم فى مراعاة تسلسل العصور من الجاهلية إلى الإسلام فما بعده ، إذ إنه ، كما يقول كاتبنا ، قد « قسّم أولئك الشعراء إلى طبقات

(١) د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ١٧ .

ثلاث : الطبقة الأولى للعرب جاهليين وإسلاميين من المهلهل إلى بشار بن برد ، والثانية للمحْدَثين الذين كانوا يحرصون على موافقة العرب ويجتهدون فى سلوك طرائقهم من أبى نواس إلى مَنْ قَبْلَ عبد الرحيم المعروف بالقاضى الفاضل ، والثالثة للشعراء الذين غلب عليهم استعمال النكات والإفراط فى مراعاة البديع ، وهم من القاضى الفاضل إلى هذا الوقت »[1].

والأستاذ حسن من الكتاب المحققين المدققين ، وإذا كتب فى موضوع ما فإنه يظل ينقّب فى الكتب حتى يحيط به أو يكاد ، ومع هذا فهو ، مثلنا كلنا ، بشر من البشر تفوته أشياء ، ومن ذلك ما قاله هنا ، فإن ابن سلام مثلاً فى كتابه « طبقات الشعراء » قد قسّم الشعراء الذين ترجم لهم إلى جاهليين فإسلاميين ، وصنيعه هذا يدل على أنه قد راعى الاعتبار الزّمنى قبل المرصفى بقرونٍ طوال[2]، ومثله ابن قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء» ، الذى رتب فيه من ترجم لهم من الشعراء ، وعِدادهم مائتان وستة ، ترتيبا زمنيا بوجه عام بادئا بأقدم الشعراء الجاهليين مرورًا بشعراء صدر الإسلام فشعراء بنى أمية فشعراء بنى العباس إلى أن بلغ شعراء عصره منتهيا بأشجع السُّلَمىّ[3]. وبين ابن قتيبة والمرصفى نفس

(١) محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين رواد / ٢٠٧ ـ ١٠٨ .

(٢) مات ابن قتيبة فى ثلاثينات القرن الثالث الهجرى .

(٣) لا أدرى السبب فى أن د. مصطفى الشكعة قد جعل عدد من ترجم لهم ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » مائتين واثنين فقط ذاكرًا أن آخرهم هو على بن جبلة المعروف بـ « العَكَوّك » . انظر كتابه « مناهج التأليف عند العلماء العرب ـ قسم الأدب » / دار العلم للملايين / بيروت / ١٩٨٢م / ٤١٩ .

ما بينه وبين ابن سلام تقريبا من الزمن ، إذ توفى فى السبعينات من نفس القرن الذى مات فيه ابن سلام . وهذان مثالان اثنان فحسب .

كذلك جعل د. عبد العزيز الدسوقى المرصفى أيضًا من الأوائل فى ترتيبه لطبقات الشعراء ، ولكنْ باعتبار آخر ، إذ رأى أن المرصفى قد قسّم طبقاته لا على أساسٍ زمنى بل على أساس الفنون التى يتناولها أولئك الشعراء . وهو لا يقصد بالفنون الموضوعات التى ينظمون فيها (كما نقول : فن الغزل ، وفن الهجاء ، وفن الرثاء ... إلخ) ، بل يقصد الاتجاه الفنى الذى يشتهر به شاعر ما أو جماعة من الشعراء : فالطبقة الأولى ، وهى طبقة الجاهليين والإسلاميين من أول المهلهل إلى بشار ، اشتهرت بحكاية الواقع وخفوت صوت الصنعة فى أشعارهم ، ومن ثم قيل لشعرهم إنه مطبوع ، ولشعر المتأخرين إنه مصنوع . والطبقة الثانية هى طبعة المحْدَثين الذين كانوا يحرصون على موافقة العرب ويجتهدون فى سلوك طرائقهم من أبى نواس إلى ما قبل القاضى الفاضل بقليل . والثالثة هى طبقة الشعراء الذين أسرفوا فى مراعاة النكات البديعة من القاضى الفاضل إلى وقت المرصفى[1] .

وقد فات د. الدسوقى أن الأساس الزمنى مراعًى تماما فى هذا التقسيم كما هو واضح ، وإنْ مَشَى جنْبًا إلى جنب مع تقسيم أولئك الشعراء حسب خفوت الصنعة فى شعرهم أو علوّ صوتها ، وهو نفس ما فعله بعد ذلك شيخ مؤرخى الأدب العربى د. شوقى ضيف فى كتابه

---

(١) انظر د. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / ٧٩ ـ ٨١.

« الفن ومذاهبه فـي الشعـر العربـي » ، إذ أصْلُ النظرية عند الاثنين هو أن الأدب العربي كـان ، كلمـا تقدم به الزمن ، يزداد صنعة وتعقيـداً . وعلى هذا فلا تعارض بين الاعتبـار الزمني والفني عند المرصفي على عكس ما قال د. الدسوقي في كتابه القيّم . وشيء آخر أودّ أن أعيد لفت الأنظار إليه ، وهـو أن عبارة د. الدسوقـي التـي قال فيها إن المرصفـي قد « قسّم الشعراء إلى ثلاث طبقـات ، لا بناءً على الزمن ، بل بالنسبة للفنون التي يتناولونها » هي عبـارة غير دقيـقة ، ومن الممكن أن تُوهِم المتعجِّل معنًى آخر غير الذي يريد ، وهو ما وضّحتُه آنفا . وبالمناسبة فقد صنف المرصفي الكتّاب كذلك طبقات كما فعل مع الشعراء ، وعلى نفس الأساس أيضاً ، إذ جعلهم طبقات ثلاثا حسب الاعتبار الزمني والتطور من الترسُّل البسيط إلى السجع المثقل بنكات البديع . وكان الذي لفته إلى ذلك التقسيم فصلاً في « مقدمة ابن خلدون » أشار فيه صاحبها إلى ذلك التطوُّر إشارة لا تخلو من تفصيل[1] .

وحتى الآراء والأحكام التي يقوِّم بها المرصفي شعر هذا الشاعر أو ذاك هي في الغالب آراء القدماء وأحكامهم أو تجري على الأقل في ركابهم ، وهو نفسه قد يشير إلى هذا أحيانا . وهذه أمثلة على ما نقول : « اتفقت كلمة العلماء على أن أول من جوّد الشعر وأطال القصائد

(١) انظر « الوسيلة الأدبية » / ٢ / ٦٢٥ وما بعدها . ويجد القارئ فصل ابن خلدون في « المقدمة »/ ٣ ٥١٣ ـ ٥١٥ تحت عنوان « فصل في انقسام الكلام إلى فنّي النظم والنثر » .

وجعلها مشتملة على أصناف من المعانى هو امرؤ القيس »[1]، « و « قَيْدُ الأوابد » ... استعارة معدودة من حسنات امرئ القيس »[2]، « وقد قالت العلماء إن الفرزدق ينْحِت من صخر ، وجريرا يغترف من بحر »[3]، « و ... الخمريات ... فنّه (أى فن أبى نواس) الذى تميّز به وفتح للشعراء بابه »[4]. إذن فالمرصفى هنا أيضًا كان يجرى فى مضمار خيل القدامى ، ولا عيب عليه فى ذلك، إذ يكفى أنه أعاد الصلة بنقد الفحول من القدماء ونَقَلَ عنهم كثيرا مما كتبوه فأحيا النقد بهذه الطريقة مثلما أحيا محمود سامى البارودى الشعر بالنسج على منوال فحول الشعراء الأقدمين . وبالمناسبة فكثير من آراء المرصفى وأحكامه موجزة وعامة ولا تدخل فى التفصيلات.

ومن الأوّليات التى أثبتها بعض الدارسين لكتاب « الوسيلة الأدبية » وصاحبه ما قاله د. محمد مندور من أن الشيخ المرصفى قد « اهتدى بفطرته السليمة إلى بعض ما تردّى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قُدامة بن جعفر عندما عرّف الشعر فى كتابه « نقد الشعر » بقوله إنه « الكلام الموزون المقفى » ، وجاراه فى هذا التعريف جميعُ من خَلَفه ، على حين نرى الشيخ حسين المرصفى بفطرته الأدبية السليمة يقول : « وقولُ العروضيين فى حد الشعر إنه الكلام الموزون المقفّى ليس بحدّ لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ، فلا

(١) الوسيلة الأدبية / ٢ / ٥٠٤ .
(٢) المرجع السابق / ٢ / ٥٠٨ .
(٣) السابق / ٢ / ٥٢٠ .
(٤) السابق / ٢ / ٥٢٥ .

جَرَمَ أنّ حدَّهم ذاك لا يصلح له عندنا ، فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية ، فنقول : إن الشعر هو الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف ، المفصَّل بأجزاء متفقة فى الوزن والرويّ مستقلٌ كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » . ويكفيه فخرا فى هذا التعريف أنه فطن إلى خاصة أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات ، وهى التصوير البيانى بدلا من التقرير الجافّ »[1] .

وقد ردّ على هذه الدعوى الأستاذ محمد عبد الغنى حسن قائلا بحقّ إن المرصفى قد نقل هذا التعريف عن « مقدمة ابن خلدون »[2] ، ونَصَّ كعادته على ذلك بدءاً من الصفحة ٤٦٣ من الجزء الثانى . بل زاد الأستاذ حسن على هذا أن ابن خلدون ليس هو وحده الذى خرج على ذلك التعريف العروضى للشعر ، إذ سبقه ابن حازم القرطاجنى حين عرّفه قائلا إن « الشعر كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتُحْمَل بذلك على طلبه أو

---

(١) د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ٢٤ .

(٢) وهو فعلا موجود فى « المقدمة » (ص ٥١٨ ـ ٥١٩) ، مع ملاحظة أن الدكتور مندور قد أسقط بعض الكلمات بعد عبارة « ليس بحدٍّ لهذا الشعر » وهى : « ... (ليس بحدّ لهذا الشعر) ولا رسم له ، وصناعتهم إنما تنظر فى الشعر (باعتبار ما فيه ...) » (الوسيلة / ٢ / ٤٦٨) ، وإن كانت طبعة «المقدمة» التى عندى تقول : « وصناعته إنما تنظر فى الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة ... إلخ » (ص٥١٧) ، وهو ما يبدو لى أنسب للمراد .

الهرب منه ، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصودة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك . وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالها وتأثرها » ، فتفطَّنَ بذلك « إلى ما في الشعر من عنصر الانفعال والتأثير وقوة التخيل ، بالإضافة إلى ما فيه من حسن التصوير البياني »[1].

وهكذا يكون الفرق بين قراءة المتخطف العجلان وقراءة الممحِّص المتأني !

ويمكننا أن نضيف إلى ما قاله الأستاذ حَسَن تعريف الجاحظ[2] مثلا للشعر ، الذى ركزَّ فيه على الصياغة والصورة مؤكدا أن الشأن كل الشأن هو « فى إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المَخْرَج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السّبْك ، فإنما الشعر صناعة وضربٌ من النسج ، وجنسٌ من التصوير »[3] بما يفيد التفاته إلى عنصر الصُّورة فى الشعر والاهتمام بصياغة العبارة لإخراجها فى معرضٍ خلاَّب بحيث لا تدل على المعنى فقط بل تثير النفس وتستفز مشاعر الإعجاب .

وبالنسبة لبناء القصيدة عند المرصفى نراه يكرر ما قاله النقاد القدماء

---

(١) محمد عبد الغنى حسن / مؤلفات رائدة لمؤلفين رواد / ٩٥ ـ ٩٧ .

(٢) وهو متقدم على القرطاجنى وابن خلدون ، إذ هو من أبناء القرنين الثانى والثالث الهجريين ، على حين أن حازمًا كان يعيش فى القرن السابع ، وابن خلدون فى القرن الثامن وبعض التاسع .

(٣) الجاحظ / الحيوان / تحقيق عبد السلام هارون / ط٢ / مصطفى البابى الحلبى/ ١٩٦٥م ـ ١٩٦٩م / ٣ / ١٣١ ـ ١٣٢ .

من أنه ينبغى على الشاعر أن يحرص على استقلال كل بيت فيها عما قبله وعما بعده ، اللهم إلا إذا اضْطُرَّ اضطرارا إلى أن يربط بين البيت والذى يليه بأن كان المعنى مثلا يستلزم ذلك ، كما ينبغى أن يُوَطَّأ للخروج من موضوع إلى آخر بما يجعله غير ملحوظ ، وذلك بتوفير التناسب بينهما كما هو الحال فى الانتقال من التشبيب مثلا إلى المدح ، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب والخيول ، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه ... وهكذا ، مع مراعاة وحدة الوزن والقافية[1] . وهذا الكلام مأخوذ من « مقدمة ابن خلدون »[2] ، وقد ظنه د. محمد مندور ، خطأ ، رأيا خاصا بالمرصفى وعابه عليه قائلاً إن الشيخ « لا يزال يُقرّ أن للبيت مثلا وحدة شعرية مستقلة بذاتها »[3] . وهو، بهذا الحكم الأخير ، يبدو وكأنه يردّ على نفسه ويتراجع عما أثنى به على المرصفى حين نبّه إلى تعليقه على إحدى قصائد البارودى بـ « أنك لا تجد بيتا يصح أن يُقَدَّم أو يؤخَّر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث » قائلاً إننا « نحسّ فى هذه العبارات بشىء يعتبر جديدا كل الجدة فى عصر الشيخ حسين ، وهذا الشىء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنك لا تجد بيتا يصح أن يُقَدَّم أو يؤخَّر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث . فمثل هذا النقد لم نسمع به فى نقدنا الأدبى المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازنى يطالبان ، متأثّرين

---

(١) انظر « الوسيلة الأدبية » / ٢ / ٤٦٤ ـ ٤٦٥ ، ٤٦٨ .

(٢) مقدمة ابن خلدون / ٥١٥ ـ ٥١٦ .

(٣) د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ٢٢ ـ ٢٣ .

بالشعر الغربى ، بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقى فى رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدا لاذعًا ويستخدم فى هذا النقد تفكك القصيدة وانعدام النسق فيها بحيث استطاع الناقد أن يقدم ويؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة دون أن يضطرب فيها معنى أو إحساس أو صورة »[1].

ولقد فات الدكتور مندور أن المرصفى ، قبيل دخوله فى الكلام عن ترابط أبيات البارودى ، لم ينس أن يؤكد أن من أسباب نفاسة تلك الأبيات (التى سمّاها جواهر) انفراد كل جوهرة (أى كل بيت) منها بظّرفٍ ، أى استقلال كل بيت عن صاحبه . كما فاته أنه لا تناقض بين الأمرين ، إذ يمكن أن يكون كل بيت مستقلا عن متقدمه وتاليه استقلالاً لغويا ، على حين أن معنييهما مترابطان . وثالثًا فإن هذا الترابط عند المرصفى لا ينافى أن تحتوى القصيدة على عدة موضوعات من وقوف على الأطلال ورحلة فى الصحراء وثناء على الممدوح ... إلخ، إذ حَسْبُ الشاعر أن يكون انتقاله من موضوع إلى آخر انتقالاً لطيفا لا يُحَسّ . وهذا يسلمنا إلى النقطة الرابعة ، وهى أن الوحدة العضوية (بهذا المعنى) قد عرفها العرب ، ودعا إليها بصريح القول الحاتمىّ (من نقاد القرن

---

(١) المرجع السابق / ٢٢ . وممن ظن أن المرصفى ، بكلامه عن أهمية الترابط فى القصيدة وكلامه فى ذات الوقت عن استقلال كل بيت عما قبله وعما بعده ، قد سقط فى التناقض ، د. عبد الحى دياب . انظر كتابه « التراث النقدى قبل مدرسة الجيل الجديد » / دار الكاتب العربى للطباعة والنشر / ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م / ٤٧ ـ ٤٨ .

الرابع الهجرى) على ما سوف نبين فى الفصل الخاص بـ « مدرسة الديوان » من هذا الكتاب ، مما يدل على أن الدعوة إلى هذه الوحدة ليست مستعارة من النقد الأوربى ، أو على الأقل ليست مستعارةً بتمامها منه ، وهذه هى الملاحظة الخامسة التى أود أن أنبه إليها فى كلام د. مندور .

وفى نقده التطبيقى للشعر يهتم المرصفى بشرح ما يراه من الألفاظ والعبارات محتاجًا إلى شرح ناثرًا أبيات القصيدة ، ناصًّا على ضبط بعض الكلمات واشتقاقاتها ، مبديًا استحسانه لما يعجبه من الأبيات والصُّورَ ، موردًا الحكايات الأدبية التى تتعلق بالقصيدة أو صاحبها وتساعد من ثم على فهمها ، وقد يوازن بين القصيدة التى يكون بصددها وقصيدة أخرى لها بها مشابَهة ، كما قد يتوجه إلى القارئ بالكلام شأن النقاد القدماء . ويقابل القارئَ خلال ذلك إعرابٌ لبعض الكلمات والجمل وتحليل لبعض الصور البلاغية على الطريقة المدرسية . وهذا مثال على ما نقول ، وهو تحليله لقصيدة امرئ القيس :

خليليَّ ، مُرَّا بى على أم جُنْدُبِ لنقضِـى لُبانات الفـؤاد المعـذَّبِ

قال ، رحمه الله ، بعد أن أثبت نص القصيدة : « وهذا الشعر محتاج إلى الشرح والضبط لتحصل الفائدة بحفظه فنقول : قوله : «خليليَّ ...» ، اللُّبانات (جمع لُبانة ، بضم اللام) : ما يتشهاه الإنسان بعد الحوائج الأصلية. وقوله : « ألم تريانى ...؟ » يتعلق به حكاية تعرف منها المفاضلة بين الشاعرين . يُحْكَى أن كُثَيِّر عَزَّة لما قال :

فما روضةٌ بالحَزْن غِبَّ سمائها   يمجّ الندى جثجاثُها وعَرارُها

بأطيبَ من أردان عزة مَوْهِنًا   وقد أُوقِدَتْ بالمندل الرطب نارُها

جاءته عجوز ومعها رَوْثة عليها نار فيها عُودٌ هندى وقالت له : لم تزد فى صِفَةِ عزة على هذه ! ألا قلت كما قال امرؤ القيس :

ألم تريانى كلما جئتُ طارقا   وجدتُ بها طيبا وان لم تَطَيَّبِ؟

وَصَفَها بأنَّ طيبها من ذاتها ، وكثيِّر جعل طيبها من غيرها ، وكل شىء يُطَيَّب بالطيب تَطيب رائحته ، والفضل للطيب لا للشىء . وقوله : «عقيلة أتراب ...» ، العقيلة : الكريمة عَقَلَها أهلها ومنعوها من التبذل لجمالها . والأتراب : جمع تِرْب ، وهو المساوى فى العمر . مأخوذ من التراب لأنهما جاءا من تراب واحد . و « اللِّدَة » مثله لأنهما وُلدا معا. والجانب: المتجنَّب المحقور أو الغليظ القصير . وقوله : «أقامت ...» تفصيل لقوله : «وكيف تراعى ...؟» وصلةُ المتغيب . يقول : هل بَقِيَتْ على ما نعهد أو تغيرتْ بتغيير المُفْسد ؟ وهو « المخبِّب » من التخبيب ، وهو إفساد عبد الرجل عليه أو امرأته . وقوله : «فإن تنأ ...» رجوع منه إلى معروفه من أخلاقها بعد استفهام التجاهل ، فهو يقول : فإن تَغِبْ عنها مدة فإنه لا يخفى عليك أمرها ولا ما تصير إليه ، فأنت منه بموضع التجريب . فالمجرَّب: اسم مكان فى زِنَة اسم المفعول كما هو شأنه من غير الثلاثى ، وبيَّن تجنيها وتخشين القول له المنبئ عن التغير فى قوله : « وقالت : متى يبخل عليك ...» . وتَدَرَّب : من الدُّرْبة ، وهى العادة . دَرِبَ فى الأمر : اعتاده ومَرَنَ عليه . فهى تقول له : إنك طموع لا تقف عند حد . وقوله:

« تَبَصَّرْ خليلى ...» ، الظعينة : الجمل عليه المسافرة ، وهى ظعينة أيضًا. والنَّقْب : الطريق فى الجبل . والحَزْم (بالميم) أغلظ من الحَزْن (بالنون) ، وكلاهما (بفتح فسكون) : الأمكنة الوعرة . وشَعَبْعَب (بالعين وبالغين) : مكان من أرض بنى تميم . وقوله : «عَلَوْنَ بأنطاكية ...» يصف هيئة الرحال على الإبل ويذكر أنها من نفائس الثياب تنويها بعظم أهلها وأنهم من أهل الثروة . وأنطاكية : من بلاد الشام ، تُنْسَب إليها ثياب تُصْنَع بها . والعِقْمة (بكَسْرٍ فسكون) : الوَشْى . وشبَّه الإبل بما عليها من الملونات بمزرعة نخل ، وهى الجِرْبة (بكسر فسكون) ، وأضرب عن التشبيه بمكان غير معيَّن إلى مكان معين لظهوره واستقراره فى الخيال السامع . ويثرب : مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم ، بلدُ نخلٍ . وهناك بلد نخل أيضًا يقال لها: يَتْرَب (بفتح الياء والراء بينهما تاء) ، وهى المذكورة فى قوله : «مواعيد عرقوب أخاه يتربا» . وقوله : «ولله عَيْنَا ... البيت وما بعده» يصف بهما اجتماع الحاجّ وملتقى الأحبة وافتراقهم ، ويبدى أسفه فى ذلك. والمحصَّب : من أمكنة تلك الناحية . وجَزْع الأرض وقَطْعها معناهما واحد. وبطن نخلة ونجد كبْكب : مكانان إلى جهتين مختلفتين. وقوله : «فعيناك ...» صفة لبكائه على أثر الظاعنين . والغَرْب : الدلو العظيمة . والمُفَاضة : موضع إفاضة الماء وإسالته ، أى تنهمل دموعه كمرّ الخليج. والصفيح : الحجارة . والمصوَّب : المُمَال ، وهنالك تكون سرعة جرى الماء . وقوله : «وإنك لم يفخر...» ، لـمَّا افتخرتْ عليه بأنها تكشف غرامه وقرَّعته بالطمع وترْك الوقوف عند حد، وهو لا يقدر على الإجابة لمكان الحب الموجِب لتسليم كل ما يقوله المحبوب، تذكَّر أنه ربما يفتخر

على الإنسان مَهين عاجز ضعيف ، ولا يجد الشريف أن يجيبه ويردّ عليه حتى يخيل أنه مغلوب فتشتد حزازة صدره ، ولسانه لا ينطلق ، فرمَى بكلام هو أكبر من الغزل ، ولذلك يُتَمَثَّل به للترويح عند حصول مثل ذلك . وقوله : «وإنك لم تقطع لُبَانة ...» انتقال منه لذكر الحيلة فى السلوّ وكسر سَوْرة العشق فادعى أن السفر والذهاب فى البلاد يكون سببا لذلك. وشَرَطَ فى السفر الإبعادَ ، ولذلك أوجب أن تكون راحلته على ما وصف من الشدة والصلابة حتى تساعده على ما أراد . والغُدُوّ : الذهاب أول النهار ، والرَّواح : الذهاب في آخره ، والتأويب : السير نهارا ، والإدلاج : السير ليلا ، والحُرْجوج (كعُصْفور) : الصلبة ، والقَتَد (بفتحتين) : عُدَّة الراحلة ، والأبلق : ذو اللونين ، والمُغْرَب (على زنة اسم المفعول) : الأبيض ، والأقبّ : الضامر ، ورَبَاعٍ : منقوص إذا نصبتَه أظهرتَ الياء فقلتَ : «ركبتُ رباعيًا» ، وهو الذى أسقط رباعيته ، وزنَة الكلمة ثمانٍ وثمانية . «من حمير عماية» : جبل بناحية نجد تُعْرَف حميره بالشدة، واللُّعاع (كغُرَاب) : نبت ناعم فى أول ما يبدو . والمَحْنِيَة : ما انعطف من الوادى ، وهو أخصبه ، ولذلك قال إن نبته علا وكان كالشجر المسمَّى بالضال ، ووصَفه بكونه موفرا لم ينزّله الناس حتى يرْعَوْا نباته ، فهو على جانب بحيث يمر عليه الناس مرورا ، وبيَّن ذلك فى قوله : «مر جيوش غانمين وخيَّب» ، أى جيوش خيَّب : فالغانم فَرِحٌ بالقفول إلى أهله ، فهو لا يعرِّج على مكان ، والخائب ساعٍ ليغنم . وإذا كان حال الموضع ذلك وجَدَت الحمير مرعًى رَغْداً فنمت اجسامها وتزايدت قواها . وقوله : «قد أغتدى ...» ، هو وقت الخروج إلى الصيد ، وله كانت شباب العرب

المترفون يستعملون الخيل ، ويذكرون ذلك فى عداد ملاذهم ، والمِذْنَب (كمنبر) : مسيل الماء إلى الأرض كالمزرعة والبستان. وقوله : «بمنجرد...» ، المنجرد : قصير الشعر ، وذلك محمود فى الخيل ، وقَيْد الاوابد (وهى الوحش، جمع آبدة) : استعارة معدودة من حسنات امرئ القيس ، ولاحَه: غيّره من السِّمَن إلى الضمور ، والطّراد : الاتّباع ، والهوادى : السوابق (جمع هادية) ، كأنها دليلة ما وراءها . وفى قوله : «طرَاد الهوادى» إبانة لحُسْن طلبه وأنه فات الوحشَ وأتاه من قِبَل وجهه فمنعها السلوك إلى وجهتها ، والشأو : الطلق يجريه الفرس إلى غاية ما قَرُبَتْ أو بَعُدَتْ ، ولذلك قُيِّد بـ « المغرِّب » ، وهو البعيد . وقوله : «على الأيْن ...» ، الأيْن: التعب. والجيشان : غليان القدر ، وفى الفرس : هيجانه نشاطا ووفور قوة . وسرَاة كل شيء : أعلاه حتى فى الناس . قال قيس :

وعمرة من سروات النسا تنفح بالمسك أردانها

والسَّرْحَة : واحدة السرح ، الشجر لا شوك فيه ، ويقابله « العضَة » للشجر الشائك . والمرقب : الموضع يُرْقَبُ منه ، وكانوا يرقبون فى الشجر العالى الكثير الفروع ، ولهذه الصفة قَيّد« السَّرْحَة » ليظهر الفرس فى صورة عظمه التى يحاول نعتها . وقوله : « يبارى ... » ، المباراة : المسابقة ، وأصله أنّ من يَبْرى القوس يغالب آخر فى عجلة العمل . والخنُوف : الليّن القوائم بحيث يرمى بها فى العدوّ رميا . يريد ثورا وحشيا ، وهو معروف بشدة العدو . والزّماع (جمع زَمَعة بفتحتين) : شعر يكون فى أسفل الأرجل. واستقلاله : ارتفاعه ، فإنه إذا طال عَطِلَ عن شدة الجرى . وعود المِشْجَب : خشب ينصبه القصّار ينشر عليه الثياب . و «المِشْجَب» بزنة

«مِنبـر» . وقـوله : «له أيطلا ظبى ...» ، الأيْطَل : الجـانب ، والصـهـوة : موضع الراكب من الفرس . وقَصَّرَ فى هذا البيت عن بيت المعلقة حيث أتى فى ذلك بأربعة تشبيهات ، وبيت المعلقة :

له أيطلا ظبـى وساقـا نعامـة   وإرخاء سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ

و«تَتْفُل» بزنة «تَنْصُر» . وأتى هنا بثلاثة تشبيهات كلها فى الجسم . وقوله: «ويخطو ...» ، الحافر الاصم : الذى لا خلوّ فيه ، ومنه الصخرة الصماء ، والغَيْل (بفتح فسكون) : الماء يجرى على وجه الأرض ، والوارسات : جمع وارسة ، أى ذات وَرْس ، وهو (بفتح فسكون) نبت أصفر يُصْبَغ به كالزعفران ، والحجارة إذا تلونت بهذا اللون كانت قدمت وبلغت الغاية فى الصلابة . وقوله : « له كَفَلٌ ...» ، الدِّعْص (بكسر فسكون) : أكَمَةٌ صغيرةٌ من الرمل تُشبَّه بها الأكفال ، واستُعْمِلت فى غَزَل العرب وقلّدهم غيرهم ، والحارك : طرف الوَرِك المشرف من أعلاه ، والغبيط : قَتَب الهودج ، والمذأّب : الذى له أطراف بارزة مشرفة . وقوله : «وعَيْنٌ ...» ، الصَّنَاع للأنثى ، وللذكر صَنَعٌ (بفتحتين) من الصنعة للحاذق والحاذقة فيها ، ومرآة الصَّنَاع مَشُوفة مجلوّة ليس عليها صدأ ولا غبار كما تكون مرآة الخرقاء . «والمَحْجِر» بفتح الميم وكسر الجيم فى لغة ، وفى أخرى بزنة «مِنبَر» ، وفى تفسيره خلاف : أهو ما بان من أسفل العين أو البياض المحيط بالسواد ؟ والنصيف : الخمار . وقوله : « له أذنان ... » ، العتْق : كرم الأصل والنجابة ، وآذانُ أُصَلاء الخيل صغارٌ منتصباتٌ تشبَّه بالألّة ، أى الحربة ، وبورق الآس وبرية القلم . والربرب : جماعة الظباء ، والمذعورة تنصب أذنيها وترفع رأسها ، «والعِتْق» بكسر فسكون . وقوله : «ومُسْتَفْلِك

الذِّفْرَى ...» ، أي ذفْراه ، وهو العظم خلف الأذن مستديرة كفلكة المغزل ، والمثناة : عذَار الفرس ، والمشذَّب : المجرد عن الأشياء الناتئة عليه . وقوله : «وأسحم ...» ، السُّحْمة : السواد ، يصف ذَنَبه . والعسيب : منبت شعره ، والعثاكيل (جمع عُثْكُول) : شماريخ البلح ، «والقنْو» مجموعها ، وسميحة : ناحية بها نخل ، ولعله له خصوصية حتى قُيِّد به . وقيِّد بـ «المرطَّب» لسواد الذنب فيتم التشبيه . وقوله : «إذا ما جرى ...» ، أَأَب : شجر للريح فيه حفيف ، وهو بفتح الهمزتين . وقوله : « يدير قطاة ...» ، القطاة : مقعد الرديف ، والمحالة : بكرة البئر ، والسَّنَد هنا : أراد به الحارك أعاد وصفه . وقوله : « فيومًا على سِرْب ...» ، السِّرْب (بكسر فسكون) : القطيع من البقر ، والجماعة من الطير . والبيدانة أم التَّوْلَب : الأتان أم الجحش ، و «التَّوْلَب» بسكون بين فتحتين . وقوله : «فلأْيًا بلأْيٍ» ، اللأْى: البطء ، و«المجنَّب» من التجنيب، وهو احديداب في وظيفَي الفرس وصلبها، أو «المحنَّب» من التحنيب ، وهو بُعْد ما بين الرجلين بلا فَحَج . وقوله : «وولَّى كشؤبوب العَشيِّ...» ، شؤبوب العشى : الدفعة من المطر . ويقال : وبَلَ ، أي انهمل . ووَصَفَ البقر بشدة العدو حتى إنها تثير التراب الندى المتلبد ، ولا يثير ذلك إلا قوة الركض بالأظلاف . والمنصَّب: المرتفع كالخباء . وقوله : « فللسَّاق ...» قسَّم العَدْو بأقسامه ، والأهوج المِنْعَب : الطائر الذى اعتاد النعيب ، أى التصويت ، وهو بزنة «منبر» . ويروى : «أخرج مذهب» ، وهو من صفة النعام . «وقوله : «ترى الفأر ... البيت وما بعده» ، يقول إنه يخرج الفيران إلى اليفاع فتكون ظاهرة ، وهو معنى «لاحب» ، وخَفَاهن : أظهرهن ، والأنفاق (جمع نَفَق) : شقوقها ،

والوَدْق : المطر ، والمُجْلِب : اسم فاعل ، أى ذو جلبات وأصوات ، وحاصله أن الفيران تظنه عند مرّه مطرا فتخرج من مطمئن الأرض إلى مرتفعها تطلب السلامة منه. «وقوله : «فعادى ...» ، عادى بين الشيئين : وَالَى بينهما ، والشّبوب الفتى، والقضيمة : الصحيفة البيضاء ، وثيران الوحش بيضٌ . و«القَرْهَب» هنا (بسكون بين فتحتين) : البدين . قوله : «وظل لثيران...» ، المداعسة : موالاة الطعن ، والسَّمْهَرِىّ : من ألقاب الرمح، والمعلّب : اسم مفعول، من «علّب الرمح» إذا لف عليه سيرا متَّخَذا من عِلْباء البعير ، وهو عصب عنقه ، تقويةً له ألاّ ينشق ... إلخ »[1].

إن هذا النقد يذكرنا بشروح الدواوين القديمة كشرح الزَّوْزَنى للمعلقات السبع ، وشرح العُكْبَرى لديوان المتنبى ، وشرح ابن نباتة لرسالة ابن زيدون ... إلخ . وهو ، رغم تقليديته ، نافعٌ جداً ، إذ يسوق إلى القارئ من المعارف المعجمية والنحوية والصرفية والبلاغية والعروضية والتاريخية والأدبية ما لا يستغنى عنه مثقف يريد أن يصقل عقله ولسانه وذوقه . وللأسف فإن النقاد الحاليين ، وبالذات نقاد الحداثة الذين أسميهم بـ « نقاد آخر زمن » ، ينظرون شزرا إلى ذلك النقد مع أنه أساس كل فهم وتذوق أصيل ، مُؤْثِرين أن يُفْنُوا أعمارهم فى تحبير الطلاسم التى تشبه رُقَى الجنّ والعفاريت ولا يفهمها مع ذلك أحد حتى ولا هم أنفسهم . على أنى حين أقول هذا لا أقصد أن ذلك هو كلّ ما نحتاج من نقد ، فهناك النقد النفسى والاجتماعى والتأثرى ، وكذلك النقد الذى يهتم باستخلاص بنية العمل الأدبى ... إلخ ، بل أقصد أن هذا أحد ألوان

---

(١) الوسيلة الأدبية / ٢ / ٥٠٦ ـ ٥١٠ .

النقـد الأصيلة ، مَثَله مَثَلُ أى لون نقدى أخر ، بل هو بالتأكيد ألزم فى تكوين الذوق الأدبى من عدد من المناهج النقدية الأخرى، وبخاصة تلك التى طفحت على وجـه النقد هـذه الأيام النَّحِسات .

أما دعوى د. مندور أنه قد أصبح منهجاً «قديماً بالياً بالنسبة لنا بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية وأصبحنا نبحث فى فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه فى الحياة وفى خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية وأصالته المتميزة»[1] فإنها دعوى غير مقبولة ، لأن متذوقى الأدب والشعر سيظلون محتاجين إلى معرفة الصواب والخطإ فى استعمال المبدع للغته ، وكذلك النكت الذوقية التى تكمن وراء استخدامه لهذه اللفظة أو تلك العبارة أو هذه الصورة أو ذلك التركيب ... إلخ مما يضعه النقد التقليدى نصب عينيه. وبمناسبة الكلام عن فلسفة الأدب وما إلى ذلك ينبغى التنبيه إلى أن القدماء أيضًا كانت لهم فلسفتهم التى قد نختلف معهم حولها أو حول بعض جوانبها ، لكن هذا لا يجعلنا فى غِنًى عن طَرْق مسائل اللغة والبلاغة والموازنة التى كانوا يهتمّون بها . إن الأدب هو ، أولا وقبل أى شىء ، ألفاظٌ وعباراتٌ وتراكيبُ وصُوَرٌ وموسيقى ، ولا بد للناقد من فحص هذه الأشياء إن أراد أن يتذوق العمل الأدبى بفهم وعمق .

ولقد أكد د. مندور نفسه قبل ذلك بقليل أن الدراسة العميقة لدقائق اللغة والعروض العويصة « عظيمة النفع فى النقد سواء أقام بهذا النقد الأديبُ نفسه أم الناقد المحترف »[2]. فكيف بالله تكون هذه الأشياء

(١) د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ٢٣ ـ ٢٤ .

(٢) المرجع السابق / ١٨ .

«عظيمة النفع فى النقد» ، وفى ذات الوقت يُوسَم النقد الذى يستصحبها بأنه نقد قديم بال ؟ وعلى أية حال فإن الموضوعات التى يهتم بها المرصفى فى نقده هى نفس الموضوعات التى يتناولها كتاب « الوسيلة » ، فهذا الكتاب (كما رأينا) يضمّ النحو والصرف ، والبيان والمعانى والبديع ، والعَروض والقافية ، وبعض المسائل الأُخرى كالموازنات وما إلى ذلك ، أى أن نقد شيخنا للقصائد التى يتناولها هو تطبيق للمباحث التى يضمها كتابه .

المنهج التجديدى

« الديوان فى الأدب والنقد » للعقاد والمازنى

صدر هذا الكتاب فى جزأين : الأول سنة ١٩٢٠م ، والثانى سنة ١٩٢١م ، ومؤلفاه هما الكاتبان الكبيران عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى . وقد بسطا فيه مذهبهما الأدبى من خلال الهجوم على أشهر شاعر وأشهر ناثر فى عصرهما : أحمد شوقى ومصطفى لطفى المنفلوطى ، واختص العقاد بنقد شوقى ، أما المنفلوطى فقد كان من نصيب المازنى ، الذى لم يكتف به بل أضاف إليه عبد الرحمن شكرى رغم أن شكرى كان يَشْرَكُه هو والأستاذ العقاد فى الاتجاه الأدبى لدرجة أن النقاد ومؤرخى الأدب يعدونه أحد أعضاء مدرسة « الديوان » . ولا شك أنها مفارقة غريبة : أن يُعَدّ شكرى أَحَدَ الأعمدة الثلاثة التى تقوم عليها مدرسة الديوان مع أنه لم يكتب حرفا واحدا فى الكتاب الذى سُمِّيت هذه المدرسة باسمه ، بل رغم تعرضه فيه لهجوم ساحق .

وأَرْجَحُ الظن أنه لولا الجفوة التى حدثت بين المازنى وشكرى قبل صدور كتاب « الديوان » مما سنشير إليه لاحقًا لكان شكرى قد شارك زميليه فى تأليف هذا الكتاب . لقد كان الأصدقاء الثلاثة قبلاً يتبادلون تقديم أشعارهم ، ومن ذلك مثلا المقالاتُ التى كتبها المازنى عن شكرى فى جريدة « عكاظ » ابتداءً من ٢٧ يوليه ١٩١٣م ورفع فيها شعره إلى السماء العالية ، وجعل البيت الواحد منه يَفْضُل شعر حافظ كله مؤكدا أنه

هو النموذج الذى ينبغى أن يُحْتَذَى . لكنْ حدث بعد ذلك بسنوات أَنْ كَتَبَ شكرى فى مقدمة الجزء الخامس من ديوانه يلفت الأنظار إلى ما اكتشفه فى بعض قصائد المازنى ودراساته ، أو دلّه عليه بعض الأدباء ، من تشابهات قوية مع طائفة من القصائد والمقالات الغربية مما لا يمكن أن يكون مرجعه إلى توارد الخاطر . وقد آلمت هذه الملاحظات المازنى وردّ عليها فى جريدة « النظام » وفى مقدمة الجزء الثانى من ديوانه ، لكن شكرى عاد فطرق الموضوع كرة أخرى فى مجلة « المقتطف » ، كما نقد شعر المازنى والعقاد فى « عكاظ » فى عامى ١٩١٩م و ١٩٢٠م بتوقيع « ناقد » ، وكان صاحب هذه المجلة يعقّب على ما يكتبه شكرى تعقيبات جارحة لزميليه ، فما كان من المازنى إلا أن اهتبل فرصة ظهور كتاب « الديوان » له وللعقاد وعَقَد فصلا فى الجزء الأول منه فَوّقَ فيه سهامه السامة إلى شكرى ملقبا إياه بـ « صنم الألاعيب » ، ثم أضاف إليه فى الجزء الثانى فصلاً آخر اتهمه فيه بالجنون أو على الأقل بأن فيه استعداداً للجنون ، مع الزراية الشديدة على شعره وعقله وذوقه الفنى متناسيا ما كان قد ضَفَره له قبلا من عقود المديح الولهان .

وقد ذكر د. عبد الحى دياب أن المازنى قد فعل ذلك من وراء ظهر العقاد ، الذى كان حريصا على ألا ينفرط عِقْد جماعتهم ، إذ استغل فرصة سفر العقاد إلى أسوان بعد الدفع بالجزء الأول من الكتاب إلى المطبعة وألحق به الفصل المسمّى « صنم الألاعيب »[1]. إلا أن من

(١) د. عبد الحى دياب / عباس العقاد ناقدا / الدار القومية للطباعة والنشر / القاهرة/ ١٣٨٥هـ - ١٩٦٦م / ١٢٦ - ١٢٧ .

الصعب الاقتناع بمثل هذا التفسير ، وإلا فكيف سمح العقاد له بأن يوالى الهجوم على صديقهما فى الجزء الثانى ؟ أم تراه قد سافر هذه المرة أيضًا إلى أسوان وترك الإشراف على طباعة الكتاب كرة أخرى للمازنى ؟ أم إن المقالات العنيفة التى رد بها شكرى على المازنى ونال فيها منه ومن العقاد نيلا جارحًا قد أنست العقاد ما كان يدعو إليه رفيقه من ضبط النفس حفاظًا على تماسك الجماعة وعدم إيلام شكرى ، الذى كان مريضًا بالنورستانيا كما يقول د. دياب ؟ الواقع إنها لمسألة محيِّرة .

كذلك من الصعب موافقة د. دياب على أن شكرى هو الذى بدأ بالعدوان عندما أشار إلى ما أخذه المازنى من الشعراء والكتاب الغربيين ، وبخاصة أن الأستاذ الدكتور لا ينكر هذا الأخذ ، لأن المسألة ليست أن شكرى قد قال فى المازنى ما قال ، ومن ثم فمن حقِّ المازنى أن يرد العدوان بمثله ، إذ ما دام المازنى قد سرق بعض قصائده وفصوله من الآداب الغربية فمن الظلم اتهام شكرى بالعدوان ، لأن قول الحق ليس عدوانا ، ومن ثم فإن الهجوم القاسى الذى شنَّه عليه المازنى ليس من باب ردّ العدوان . صحيح أنه يمكن القول بأن شكرى كان يعلم منذ وقت مبكّر بأمر هذه السرقة ، لكنه آثر غَضَّ البصر عنها إلى أن يفرغ المازنى مما كان يغدقه عليه وعلى إبداعه الشعرى من ثناء[1] ، ومن الممكن أن يؤخذ هذا على شكرى من الوجهة الأخلاقية ، بيْد أن من الممكن أيضًا الجواب بأن شكرى لم يمنعه ثناء المازنى الجمّ عليه وعلى شعره أن يجهر بكلمة

---

(1) المرجع السابق / ١٢١ ـ ١٢٢ .

الحق ، وإن تأخرت بعض الشيء عن موعدها . وبالمثل يؤخذ على شكرى أنه ، رغم انتقاده للمازنى لأخْذ بعض معانيه من الشعراء والكتاب الغربيين ، قد فعل الشيء ذاته على نحو أو على آخر باعترافه هو نفسه[1] ، وهذا مما يزيد المسألة تعقيدا . وقد اتهمه المازنى بنفس التهمة فى الغارة التى شنها عليه فى « الديوان » ، وإن لم يفصّل القول ، لكنه قد رجع بعد عدة سنوات عن كل ما قاله فى حق صديقه معتذراً بأنها فورة شباب ، وكتب فى « السياسة » ثلاثة مقالات يترضاه فيها مقرّا بتلمذته له ومؤكدا أن الزمان مُنْصِفُه دون أدنى شك[2] ، لكن بعد أن كان شكرى قد انفصل عن صديقيه وترك لهما الميدان يحملان وحدهما عبء الدعوة الأدبية التى كان يشاركهما فيها قبل أن يقع بينه وبين المازنى ما وقع .

قلتُ إن العقاد قد اختصّ بنقد شوقى ، على حين أن المازنى قد تكفّل بالمنفلوطى وقصصه ، ثم أضاف إليه الهجوم على شكرى . ونبدأ بالعقاد ، ولكن تنبغى الإشارة إلى أنه كان قد مسّ شوقى بنقده قبل ذلك بسنوات ، إذ تناول فى كتابه « خلاصة اليومية » ، الذى نشره سنة ١٩١٢م ، بعض أبيات مرثيته فى بطرس غالى ، وهى القصيدة التى

---

(١) انظر د. أحمد عبد الحميد غراب / عبد الرحمن شكرى / الهيئة المصرية العامة للكتاب / سلسلة « الأعلام » / العدد ١١ /٢٢٤ وما بعدها .

(٢) كما رجع أيضاً عن هجومه على حافظ واصفا إياه بأنه حماقة شباب . انظر المازنى / حصاد الهشيم / دار الشعب / ١٨٠/ هـ١ .

سيتناولها بالتفصيل بعد ذلك فى كتاب « الديوان »[1] . أى أن هجوم العقاد على شوقى لم ينتظر حتى صدور كتاب « الديوان » بل بدأ قبل ذلك بسنوات . كما أنه فى «خلاصة اليومية» أيضًا قد أكد أن الأديب الحقيقى هو الذى تتجلى روحه واضحة فى كتاباته ، وأنه لا بد فى الشعر من الإحساس الصادق ، وهو ما نسميه بالتجربة الشعرية الحقيقية[2] . وقد كرر هذا الكلام فى مقدمته التى كتبها للجزء الأول من ديوان المازنى بعد ذلك بسنتين ، حيث عاب على الشعراء لجوءهم إلى تقليد القدماء والاستغراق فى الماضى ، وهذه أيضًا إحدى الأفكار التى دعا إليها بمنتهى القوة فى كتاب « الديوان » . وحَدَثَ أن بعض الصحف الموالية لشوقى أخذت تهاجم العقاد والمازنى وتغضّ من شأنهما وتُشيد بشوقى وشعره إشادة هائلة (وذلك عند رجوعه من منفاه فى إسبانيا ، التى أبعدته إليها هو وأسرتَه سلطاتُ الاحتلال البريطانى أثناء الحرب العالمية الأولى) ، وهو ما استفز كاتبينا ودفعهما إلى تأليف « الديوان فى الأدب والنقد » للردّ على هذا الهجوم بهجوم مثله وربما أعنف منه[3] ، وإن لم يقتصر الهجوم على شعر شوقى بل تعداه إلى المنفلوطى وشكرى كما سلف القول .

---

(١) انظر « خلاصة اليومية » / مطبعة الهلال / ١٩١٢م / ٩١ وما بعدها .

(٢) المرجع السابق / ١٠٥ وما بعدها .

(٣) انظر عز الدين الأمين / نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر / ط٢ / دار المعارف/ ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م / ١٦٥ .

والآن مع الفصول التى كتبها العقاد عن شوقى فى كتاب «الديوان».

وقد مهّد كاتبنا لهذه الفصول بتوطئة عن شخصية شوقى اتهمه فيها بالحرص المذلّ على الشهرة واتباع الوسائل غير الشريفة فى بلوغها مستغلا وظيفته فى البلاط الخديوى وصِلَته بالصحف المرتبطة بذلك البلاط حتى إنها ، رغم امتلائها بالمقالات التى تنقد الأدباء المشهورين ، لَتخلو تماماً من نقد شوقى فى الوقت الذى تخلع عليه الألقاب الطنانة وتسرف فى تقريظ شعره إسرافًا غير كريم . كذلك عاب العقاد ذوق طائفة الكتّاب الواغلين على دنيا النقد والذين يقوّمون الشعراء على حسب مناصبهم وألقابهم : فالشاعر « الباشا » عندهم أفضل من الشاعر الملقب بـ «البك» ، وهذا يتفوق على من لم يكن له من الألقاب إلا لقب « الأفندى » ... وهلُمّ جرًّا . ومثل هؤلاء لا يُنْتَظَر منهم إنصاف فى النقد والتقدير الأدبى لأنهم لايستعملون مقاييس أدبية بل مقاييس أخرى لا علاقة لها بالأدب والإبداع من قريب أو بعيد . وواضح أن مثل هؤلاء الكتاب لا يمكن أن يكون لهم رأى طيب فى العقاد وأشباهه ممن لا ألقاب لهم . كذلك تحدث العقاد فى هذه التوطئة عن جهل شوقى ومشايعيه من الكتّاب بأطوار النفوس ، إذ إن الإلحاح المستمر على تقريظه وحده والإشادة الطنانة بشعره دون سائر الشعراء كفيلٌ ، مع الأيام ، بإملال القراء وصرْفهم عنه إلى غيره ، لأن السأم من اللون الواحد الذى لا يتغير أبدا هو جزء من الطبيعة البشرية . ثم يختم العقاد توطئته معلنا أنه ، بهذه الفصول ، إنما يعمل على إرساء المعيار الصحيح فى تذوق الشعر وتقديره ، وهذا المعيار (كما

يقول) كفيل بهداية الأمة إلى المعيار الصحيح فى كل شىء ، لأن الأمة إذا توفر لها صحة الذوق والشعور فقد توفر لها الأساس السليم لكل تقدم ورقى"[1].

ثم ينتقل العقاد بعد ذلك إلى رثاء شوقى فى محمد فريد . وهو لا يُنْكر على أمير الشعراء تمتُّع شعره بما كان ينقص شعر العصور المنحطة فى الأدب العربى من إحكام الرَّصْف وسلاسة الأسلوب ، لكنه يسارع قائلاً إن هذه الأشياء قد أصبحت أمرا عادياً الآن بحيث لم يعد القراء يتوقفون عندها طويلا بعد أن دبت الحياة فى الآداب العربية بنشر الدواوين والكتب التى ألفها كبار الشعراء والأدباء من العرب القدماء أو من الإفرنج واطّلاع الناس عليها وتنبههم إلى أن مرونة الأسلوب وحلاوة الكلام ليست أمراً إدّاً، فضلاً عن أن تكون هى كل شىء فى الأدب[2]. ويمضى العقاد قائلا إن شوقى قد أحسَّ بتغير الأذواق من حوله ، إلا أنه كان أعجز من أن يقدّم ما هو أفضل ، وذلك لضحالة ثقافته وجمود موهبته على وضع لا تستطيع أن تحيد عنه[3].

وتكمن مآخذ العقاد على هذه المرثية فى أن المعانى التى دار عليها ما سمّاه شوقى بـ « فلسفة الموت » هى معانٍ جِدّ عادية بل أقلّ من العادية كقوله مثلا فى مطلعها :

(١) انظر « الديوان فى الأدب والنقد » / ط٣ / دار الشعب / ٥ ـ ١١ .
(٢) المرجع السابق / ١٢ ـ ١٣ .
(٣) السابق / ١٣ ـ ١٤ .

كلّ حيّ علـى المنيّة غـــادى   تتوالى الرّكَابُ ، والموتُ حادى
ذهـــب الأولــون قرْنــاً فقرْنــاً   لم يدُمْ حاضرٌ ولم يبْــقَ بــادى
هل ترى منهمو وتسمع عنهم   غير باقــى مآثـــرٍ وأيـــادى ؟

إذ هو كلام لا يزيد عما يردده الشحاذون فى الطرقات حين يصيحون تحننيا لقلوب الناس عليهم : « دنيا غرور ! كلّه فانى ! الذى عند الله باقى ! يا ما داست جبابرة تحت التراب ! من قدّم شيئا التقاه ! ... إلخ »[1].

كما يسخر كاتبنا من قول شوقى :

سِرْ مع العمر حيث شئت تؤُبن   وافقد العمر لا تؤُبْ من رُقادِ
ذلك الحـقُّ لا الذى زعمـــوهُ   فى قديم من الحديث معـادِ

لأنه يدافع عن قضية لا وجود لها ، إذ مَنْ منَ البشر قديما أو حديثاً يعتقد أن الموتى يعودون إلى الدنيا رجعة أخرى حتى يهبّ شوقى مسفّها عقيدتهم ومؤكدا أنه لا رجعة إلى الحياة الدنيا ثانيةً بعد الممات ؟ وفضلاً عن ذلك فإن فى البيتين خشونة ، إذ يَجْبَه شوقى قارئه قائلاً : « وافقد العمر لا تؤب من رقاد » ، وكان يجب أن يتطلف فى إيراد هذا المعنى بطريقة تخلو من هذه الخشونة[2].

---

(١) السابق / ١٤. بل إنه ، فى موضع آخر من الكتاب (ص١١٨ وما بعدها) ، ينعَى عليه ابتذاله لفن الشعر واتخاذه وسيلـة للإعلانات التجاريـة ، إذ نظم أبياتا للترويج لـ « ريشة صادق » وتبيان محاسنها . وهنا يقارن بينه وبين كبلنج الشاعر البريطانى الذى أقام دعوى قضائية ضد شركة من الشركات لاستعانتها ببعض أبياته فى الدعاية لمنتوجاتها .

(٢) السابق / ١٥ ـ ١٦ .

أما فى قوله :

تَطْلُع الشمس حيث تطلع صُبْحًا ... وتنحّى لمنجلٍ حصّادِ

تلك حمراء فى السماء، وهذا ... أعوج النصل من مِراس الجلاد

فإنه ، حسبما يقول العقاد ، يُسِفّ إلى المستحيل من المعانى ، إذ معنى كلامه أن الموت لا يصيب الإنسان إلا صبحا حين تبزغ الشمس من أفقها الشرقى حمراء ، وإلا فى الليالى التى يكون فيها العمر منجلاً حصّاداً، أى هلالا ، أما فيما عدا هذه الأوقات فلا خشية على الناس من بغتة الأجل[1] . وليس من شك فى أن العقاد على صواب فيما قال .

وإذا كان شوقى قد عارض المعرّى فى داليته التى يرثى بها صديقه أبا حمزة الفقيه فإن العقاد يؤكد أن مرثية شوقى لا تستطيع أن تصمد للمقارنة مع قصيدة المعرى ، التى يرى أنها بلغت مرتقى سامقا فى دنيا الفن والفكر حيث تغلغلت إلى أعمق أسرار الموت وربطت بين جميع مظاهر الوجود ، وهو ما يدل على أن الموت عنصر أصيل من عناصر الحياة، فإن الكائنات كلها من أحياء وجمادات مصيرها إلى انحلال وفساد مهما طال بها الأمد ومهما تباعدت مواقعها فى أرجاء الكون ، أما قصيدة شوقى فهى ضحلة الأغوار الفنية والفكرية[2] . ولقد سبق أن نظرتُ فى نونية شوقى التى نظمها فى إسبانيا يعارض بها ابن زيدون فى « أضحى

(١) السابق / ١٧ ـ ١٨ .

(٢) السابق / ٢٠ ـ ٢٦ ، وإن كنتُ لا أُبرئ داليّة المعرى من الضعف فى بعض أبياتها بخلاف العقاد ، الذى لا يرى فيها إلا كل حسن باهر .

التنائى بديلا من تدانينا » فألفيت الفرق بين الشاعرين كبيرا ، إذ كانت نونية ابن زيدون فى رأيى ولا تزال إبداعًا لا يمكن لأحدٍ الاقتراب منه[1].

ومما أخذه العقاد على خصمه فى هذه المرثية أيضًا اتهامه بأنه ، فى تشبيهاته واستعاراته ، إنما يجعل وُكْدَه تشبيه شكل بشكل أو لون بلون ، مع أن الصور البلاغية إنما جُعِلت للترجمة عن مشاعرنا تجاه الأشكال والألوان. لقد قال شوقى فى تلك المرثية عن الهلال إنه منجلٌ حصادٌ أعْوَجٌ نصله من طول ممارسة الجلاد ، فرأى العقاد أن شوقى لم يفعل أكثر من تشبيه شكل الهلال بشكل المنجل ، يقصد أن كلا منهما له هيئة القوس ، وإلا فما علاقة الهلال ، فيما عدا ذلك ، بالمنجل أو الجلاد ؟ ومثل هذا الشعر يسميه كاتبنا « شعر القشور والطلاء » ، أما الشعر الذى يريده فهو « شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية »[2].

فهذا ما أخذه العقاد على شوقى فى مرثيته لمحمد فريد ، لكن هذا ليس كلَّ ما عابه على شعر خصمه ، إذ تهكم به أيضا تهكما لاهبا عند تناوله لرثائه فى عثمان غالب العالم الجليل الذى تحولت مرثية شوقى فيه إلى هزل مضحك ، وهو ما يدل على سقم الذوق ، وإلا فأى شىء تثيره فينا هذه الأبيات منها غير الضحك ؟ لنسمع :

---

(١) انظر تحليلى لنونية شوقى فى كتابى « فى الشعر العربى الحديث ـ تحليل وتذوق »/ مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م / ٣٧ ، ٥٧ .
(٢) الديوان فى الأدب والنقد / ١٧ ـ ٢١ .

ضجّت لمصرع غالب ... في الأرض مملكةُ النبات
أمستْ بتيجان عليـ ... ـه من الحداد منكّسات
قامت على ساقٍ لغيـ ... ـبتـه وأقعدت الجهات
في مأتم تلْقَى الطبيـ ... ـعة فيه بين النائحات
وترى نجوم الأرض من ... جزعٍ موائدَ كاسفات
والزهر في أكمامه ... يبكي بدمع الغانيات
حبست أقاحيّ الربى ... والعهد فيها مومضات
وشقائق النعمان آ ... بت بالخدود مُخَمَّشات

وكما ترى فإن المعاني والصور التي تتضمنها هذه الأبيات لا أساس لها غير الوهم والاعتساف . وبحقٍّ تساءل العقاد ساخراً : « ماذا كان من شأن القطن بأصنافه ؟ وماذا صنع القمح والشعير ؟ بل ماذا صنع البصل والكراث والملوخية والقثاء في ذلك المأتم العميم ...؟ ... وماذا كان يمنعه أن يقول ... :

طربَتْ لمصرع غالبُ ... في الأرض رسل الحُمّيات
قد مات غالبُ جُنْدها ... فتمردت بعد الممات
أمست جراثيم الملاريا ... من سرورٍ ظاهرات
وتفرّقَ التيفوس والتيـ ... ـفود في كل الجهات
وتألب المكروب والبكـ ... ـتيريا بعد الشتات
وبكت قوارير الصيـ ... ـادل بالدموع السائلات ؟[1]

(١) الديوان / ٢٧ ـ ٣١ .

كذلك يأخذ العقاد على شوقى الإحالة ، أى الإتيان بالمبالغات السخيفة غير المقبولة أو المستحيلات التى تناقض نظام الكون ، وذلك فى قوله يخاطب العالِم الفقيد :

عثمانُ ، قم ترَ آيةً   اللهُ أحيا الموميات

إذ كيف يطالبه بالقيام من الأموات (وهذه لو وقعت لكانت آية الآيات) ليشهد إحياء الموميات ، وهو لا يزيد عن آية عودته إلى الحياة ؟[1] والعقاد محق فى هذا أيضاً ، بل إن «إحياء الموميات» بالمعنى الذى قصده شوقى لا يدخل فى باب المعجزات، فلا وجه للمقارنة بين عودة غالب إلى الحياة وبين ذلك الاكتشاف العلمى الذى لا يوصف بأنه آية إلا من باب التصوير الخيالى ليس إلا .

ومن الإحالة أيضًا فى شعر شوقى قوله فى رثاء مصطفى كامل من قصيدته النونية :

السكة الكبرى حيال رُبَاهما   منكوسة الأعلام والقضبانِ

إذ إن « قضبان السكك الحديدية لا تنكّس لأنها لا تقام على أرجل، وإنما تُطْرَح على الأرض كما يعلم شوقى ، اللهم إلا إذا ظن أنها أعمدة تلغراف . على أنها لو كانت مما يقف أو ينكّس لما كان فى المعنى طائل ، إذ ما غَناء قول القائل فى رثاء أحد العظماء : إن الجدران أو العُمُد مثلا نكست رؤوسها لأجله ؟»[2]. ومنها أيضاً قوله من نفس القصيدة :

(١) المرجع السابق / ٣٣ ـ ٣٤ .
(٢) السابق / ١٤٢ .

فاصبر على نُعْمَى الحياة وبؤسها　　نُعْمَى الحيـاة وبؤسهـا سيَّانِ

الذى يعلق عليه العقاد متهكما بأن « الصبر على بؤس الحياة معروف ، أما الصبر على نعمـائها فمـاذا هو ؟ ولكن ويّحنا ، فقد نسينا أن المصائب والخيرات سيان ، فلا غرابة فى أن يصبر الإنسان على النعمة وأن تبطره المحنة . هكذا يقـول شوقى ، وما أصدقه ، فإننا لا نرى منحةً هى أشبه بالمحنة من هذا الشعر الذى أنعم الله به عليه ! ولله فى خلقه شؤون! »[1] .

وبالإضافة إلى ما سبق يذكر العقاد عيبا آخر فى شعر شوقى هو التقليد ، إذ يؤكد أن شوقى لم يكن ينظم من وحى نفسه وظروفه بل كان يتابع القدماء متنكرا لشخصيته وللواقع من حوله . لنأخذ مثلا مطلع بائيته التى استقبل بها عودة الوفد المصرى من أوربا عقب الحرب العالمية الأولى :

اثْنِ عنان القلـب واسْلَـمْ بـه　　مِنْ ربرب الرمـل ومـــن سِرْبِـه

حيث يجرى شوقى على سُنَّة الأقدمين من افتتاح قصيدته بالغزل رغم ما بين الغزل وموضوع القصيدة من تنافر ، إذ ما علاقة النساء والتحذير من الوقوع فى هواهنّ بمثل هذا الموضوع السياسى الذى يتصل بحاضر الأمة كلها ومستقبلها فى واحد من أخطر شؤونها ، ألا وهو المفاوضات حول الاستقلال والجلاء ؟ ليس ذلك فحسب ، بل إن شوقى ليجرى فى ركاب الأقدمين إلى الحد الذى يجعل فيه النساء ظباءً ، وشوارع مصر

---

(١) السابق / ١٤٥ .

وميادينها رمالا . وليس هناك من سبب لذلك كله سوى امّحاء شخصية الشاعر لحرصه على تقليد الشعراء الغابرين رغم اختلاف ظروفه عن ظروفهم . لقد كانت ظروف الشاعر الجاهلى تقتضيه الترحال المستمر حيث يتصادف كثيرا أن يمرّ بالديار التى كانت يوماً مرتعا لحبيبته وقبيلتها فينازعه قلبه إلى الوقوف بها قليلاً وتنثال عليه الذكريات الجميلة ، أما شوقى فهو إنسان حَضَرِىٌّ يظل يسكن فى نفس الحى والشارع والبيت لا يغادره إلا فى الشاذ النادر . بل إن من الشعراء القدماء كأبى تمام والمتنبى والشريف الرضى مثلا من كانوا يبدأون قصائدهم الحماسية بالدخول فى موضوعهم مباشرة دون التلكؤ عند الأطلال أو فى التغزل بالنساء[1] .

على أن شوقى ، حسبما يرى العقاد ، لا يقف فى تقليده للقدماء عند هذا بل يضيف إليه سرقة معانيهم وصورهم كقوله فى مرثيته فى مصطفى كامل :

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذِّكْـر للإنسان عمـرٌ ثانِ

إذ هو ، كما يقول ، مأخوذ من بيت المتنبى :

ذِكْرُ الفتى عُمْرُه الثانى ، وحاجته   ما فاته ، وفُضُول العيش أشغالُ

وكقوله من القصيدة نفسها :

أو كان للذكر الحكيـم بقيـة   لم تأتِ بَعْدُ رُثِيتَ فـى القـرآنِ

الذى نظر فيه ، كما يقول العقاد ، إلى بيت المعرى التالى :

---

(١) السابق / ٣٧ ـ ٤٢ .

ولو تَقَدَّمَ فى عصر مضى نزلتْ　　فى وصفه معجزات الآى والسُّوَرِ

وكقوله : « لـمَّا نُعيتَ إلى الحجاز مَشَى الأسى » ، فهو نفسه قول الشريف الرضى : « لما نعاك الناعيان مَشَى الجَوَى » ، وكقوله : « إن المنية غاية الإنسان » ، وقوله :

مـن دنـا أو نأى فـإن المنايـا　　غايــة القـرب أو قُصَارَى البعـادِ

اللذين سرقهما من الشطر التالى للشريف الرضى : « إن المنية غاية الإبعاد»[1]... وهكذا .

ونصل إلى آخر مأخذ رئيسى عابه العقاد على شعر شوقى ، ألا وهو التفكك . ويقصد به « أن تكون القصيدة مجموعا مبدَّدا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية » . وعنده « أن القصيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثالُ بأعضائه ، والصورةُ بأجزائها ، واللحنُ الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أَخَلَّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يُغْنِى عنه غيره فى موضعه إلا كما تُغْنِى الأذنُ عن العين ، أو القدمُ عن الكف ، أو القلبُ عن المعدة ، أو هى كالبيت المقسَّم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قِوام لفنٍّ بغير ذلك حتى فنون الهمج المتأبدين ، فإنك تراهم يلائمون بين الخَرَز وأقداره

---

(١) السابق / ١٤٨ ـ ١٥٠ .

فى تنسيق عقودهم وحليّهم ولا ينظمونه جزافا إلا حيث تنزل بهم عَماية الوحشية إلى حضيضها الأدنى » . والشعر ، من دون هذه الوحدة العضوية، هو « كأمشاج الجنين المخدّج بعضها شبيه ببعض ، أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة . وكلما استقل الشىء فى مرتبة الخلق صَعُبَ التمييز بين أجزائه : فالجماد كلٌّ ذرةٍ منه شبيهةٌ بأخواتها فى اللون والتركيب ، صالحة لأن تحل فى أى مكان من البنية التى هى فيها . فإذا ارتقينا إلى النبات أَلْفَيْتَ للورق شكلا خلاف شكل الجذوع ، وللألياف وظيفة غير وظيفة النوّار ... وهكذا حتى يبلغ التباين أتمه فى أشرف المخلوقات وأحسنها تركيبا وتقويما »[١] .

كذلك تناول كاتبنا قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل فأعاد ترتيب أبياتها على نحو آخر فلم يضرها ذلك بشىء ، إذ هى « كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه فى قمته ، لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه »[٢] . ولم يكتف بذلك بل أكّد أن القصيدة تقبل ترتيبات أخرى ، وبخاصة إذا أحدثنا بعض التغييرات الطفيفة فى ضميرٍ هنا أو حرف عطفٍ هناك مثلا[٣] .

---

(١) السابق / ١٣٠ ـ ١٣١. وفكرة « الوحدة العضوية » هى من الأفكار النقدية الأصيلة عند العقاد . ويجد القارئ بذورها فى بعض كتاباته عام ١٩٠٨م . انظر محمد خليفة التونسى / فصول من النقد عند العقاد / مكتبة الخانجى / ٣٨ .

(٢) الديوان فى الأدب والنقد / ١٣٢ .

(٣) المرجع السابق / ١٤١ .

هذا هو نقد العقاد لشوقى فى خطوطه الرئيسية ، وقد أشار مؤرخو الأدب ونقده إلى ما فى ذلك النقد من قسوة ، وإن أقرّوا فى ذات الوقت بصحة المقاييس التى أخذ صاحبه على عاتقه مهمة إرسائها[1] . بل لقد ذهب د. عيسى الناعورى أبعد من هذا ، فرأى أن مدرسة الديوان كلها (وليس نقد العقاد لشوقى فقط) لم تقدم شيئا البتة فى مجال تجديد الأدب العربى الحديث ، إذ هى مجرد « حركة مريضة قامت على الصراع للهدم والتحطيم ، وأن كتاب « الديوان » بجزأيه إنما كان قاموسا للسخائم والشتائم وليس كتابا فى النقد الأدبى » . وهو لا يقف عند هذا المدى ، وإنما يمضى مؤكدا أنه قرأ كل النتاج الشعرى لشكرى والمازنى والعقاد (الذى يراه « أقل الثلاثة حظا من الشاعرية ») فلم يجد فى شعر أى منهم نفحة تجديدية : لا فى العبارة ولا فى اللفظة ولا فى الصورة ولا فى الخيال ، ولا فى الروح ولا فى المعانى[2] .

فأما أن العقاد كان عنيفا قاسيا فى نقده لشوقى فلا أظن أحدا يكابر فى هذا ، ومثله المازنى فيما كتبه فى بعض فصول « الديوان » عن المنفلوطى وشكرى . وقد ذكرا هما أنفسهما فى الصفحات الأولى من

---

(١) انظر مثلا ميخائيل نعيمة / الغربال / دار المعارف / ١٩٥١م / ١٨٣ ، وعز الدين الأمين / نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر / ١٦٧ ، ود. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / ٣٦٢ .

(٢) انظر د. عيسى الناعورى / نحو نقد أدبى معاصر / الدار العربية للكتاب / ليبيا وتونس / ١٩٨١م / ٨٦ ـ ٨٧ .

الكتاب أنهما أرادا بما كتباه تحطيم الأصنام المعبودة[1] ، كما أكد العقاد أنه سيكون حرباً لشوقى وبلاء عليه ، وأنه سيُغْلظ له البلاغ ويصخّه صخاً شديدا ولن يعرف فى نقده له ليناً ولا مداراة[2] . إذن فناقدانا لا ينكران أنهما قد وضعا نصب أعينهما تحطيم شوقى وما يمثله فى ساحة الأدب العربى . والسؤال الآن : هل فى هذا ما يعابان بسببه ؟ أحسب أنهما كان يمكن انتقادهما لو أنهما كانا يتغييان التأريخ للأدب العربى ورسم صورة دقيقة لأوضاعه فى زمنهما ، لكنهما لم يكونا يهدفان إلى هذا بل كان هدفهما هو إزالة البناء القديم وإحلال آخر جديد محلّه . مهمتهما إذن ليست مهمة القاضى الذى يدرس الموضوع من كل جوانبه ليضع حكماً محايدا يذكر الحسنات والعيوب ، بل مهمة المحامى الذى يدخل القضية وقد اتخذ موقفه وانتهى الأمر ، فهو « مع » موكّله ، و « ضد » خصم ذلك الموكل ، وإلا فليس شعر شوقى كله بهذا الضّعف والتفكُّك والتصنُّع ، ففيه لوحات وصفية جميلة ، وفيه قصائد وطنية قوية ، وأشعار دينية تثير مشاعر المسلمين وتستنهض هممهم وحماستهم . وحتى التشبيهات الشكلية ليست كلها مما يعاب ، إذ قد تُبْرِز الواقع فى ثوب جديد يخلب الألباب . ولنأخذ تشبيه شوقى للهلال بأنه « مِنْجَلٌ حصّاد » ، فهو فى حد ذاته خيال عجيب ، إذ يرينا الهلال بعينِ غير العين التى ننظره بها ، فإذا به لا علامةٌ نقيس بها الوقت المنصرم من عمر

(١) انظر « الديوان فى الأدب والنقد » / ٤ .
(٢) المرجع السابق / ١٠ ـ ١١ .

الكون بل منجلاً يهوى على رقاب الناس فتتصرم حياتهم إلى غير رجعة . وهل انصرام الوقت إلا تصرّم حياة البشر ؟ ومثله تخيُّل ابن المعتز للهلال على أنه « قلامة ظفر » وللبدر على أنه درهم على بساطٍ أزرق ، إذ ليس كل إنسان يستطيع أن يتخيل وجود قلامة ظفر أو درهم من فضة على أديم السماء . إن مثل هذه الصور لهى صور مدهشة من شأنها أن توقظ الخيال وتنعشه ، وليس هذا فى حد ذاته بالشىء القليل . لقد ركز العقاد على أسوإ ما عند شوقى بغية التنفير من فنه وأسلوبه ، شأن المحامى البارع الذى ليس له من هم إلا أن يكسب قضيته. وسنرى أن المازنى هو أيضًا لم ينتهج مع المنفلوطى سوى هذه الخطة . بل إنه لولا هذا العنف الذى لم يرُقْ للدكتور الناعورى لما كان للحملة التى جرّداها على شوقى ومدرسته أن تؤتى ثمارها المبتغاة . وقد تنبه العقاد نفسه إلى هذا ، إذ كتب فى كتابه « الفصول » ، الذى صدر بعد ظهور الجزء الثانى من « الديوان » بسنة واحدة ، معبِّرا عن ارتيابه فى أن يكون حب الأدب لدى القراء هو الباعث على لفت الأنظار إليه ، بل الباعث ، فى رأيه ، هو الحملة الشديدة التى شنها هو وزميله على أهم ممثلى الاتجاه القديم فى الأدب[1] .

وهذا الارتياب فى محله ، بيد أن قسوة النقد ليست هى السبب الوحيد فى رواج كتاب « الديوان » وإيتائه الثمار التى رجاها مؤلفاه من ورائه ، بل لا بد أن نضيف إلى ذلك ظهور هذا النقد فى كتاب (وفى كتاب مفصَّل) لا فى صحيفة ، إذ الصحيفة تُقْرَأ ثم تُهْمَل عادة ، أما

---

(١) انظر العقاد / الفصول / المكتبة التجارية / ١٩٢٢م / ١٤٧ .

الكتاب فقارئه يحتفظ به فى الغالب ولا يفرّط فيه . كما أن العقاد والمازنى عندما ألفا كتابهما هذا لم يكونا بالكاتبين المغمورين بل كانا شاعرين ومؤلفين يكتبان فى الصحف والمجلات المختلفة المقالات والدراسات الرصينة ، ويصدران الكتب ودواوين الشعر ويكتبان مقدماتها . وينبغى كذلك ألا ننسى ما كان يتمتع به كل منهما من ثقافة واسعة وأسلوب يجمع بين القوة والجمال والدقة والحرارة حتى إنهما ليأتيان على رأس أصحاب الأساليب الممتازة والمتميزة فى الأدب العربى على اختلاف عصوره . ثم هناك الثقة التامة التى تطالعنا بقوة شديدة فيما كتباه عن شوقى والمنفلوطى مما يُكْسبه تأثيرا ونفوذا . وفوق ذلك فقد جعل العقاد والمازنى من نقدهما هذا قضية حياتهما لا مجرد نقد أدبى كغيره من النقد ، وإلا فما من قضية دَعَوَا إليها فى كتابهما هذا إلا وهناك من سبقهما من الكتّاب إلى تناولها فى الصحف والمجلات من قبل، إلا أنها لم يكن لها عندهم هذا الثقل الذى توفر لكتاب « الديوان » : فعلى سبيل التمثيل نجد حافظاً فى كتابه « ليالى سطيح » قد لمز شوقى من طَرْفٍ خفى بأن شهرته ترجع فى الأساس إلى أنه كان « حظيظا » عند الصحف، حتى إنه إذا صدر له أى عمل هبّتْ تقرّظه بصنوف المديح والإطراء رغم أن شعره يخلو مما يستحق المحاباة ، « اللهم إلا ما يتباصر به علينا من تلك المعانى الغريبة التى ما سكنت فى مَغْنًى عربى إلا ذهبت بروائه » ، كما رمى أسلوبه بالتعقيد المُخْلِق للديباجة[1] . وممن انتقدوا

---

(١) حافظ إبراهيم / ليالى سطيح / الدار القومية للطباعة والنشر / ١٣٨٤هـ ـ ١٩٦٤م / ٣٣ ـ ٣٤ .

شوقى أيضًا قبل العقاد محمد المويلحى ، الذى تناول ديوان الشاعر عند صدوره فى ١٨٩٨م وعاب على لغته أشياء غير قليلة ، فضلا عن تخطئته لعدد من الأفكار التى أثبتها شوقى فى مقدمة ديوانه[١] . كما كتب مصطفى الدرس سنة ١٩٠٥م مؤكدا أن « شوقى بك هو شاعر الأمير ... ولو تأملت لا تجد له غيرها » ، وأن فى شعره سرقات كثيرة واختراعات سخيفة ، وفى تراكيبه خلل وتعقيد مزعج، وغير ذلك مما قاله فى نقده لديوان الشاعر[٢] . وفى مقال بجريدة « الثريا » (يناير ١٩٠٥م) عنوانه « شعراء العصر » يضع الرافعى شوقى فى الطبقة الثانية رغم كونه « شاعر الحضرة الفخيمة الخديوية » قائلا إن « الشوقيات انقلبت إلى شوكيات » .

وإذا كان العقاد قد عاب على شوقى تقليده لقدامى الشعراء فها هو ذا أسعد داغر قبل ظهور « الديوان » بسنوات طوال يعيب على الشعر العربى المعاصر كله ميله إلى تقليد الشعر العربى القديم وترديد عباراته التى استهلكتها كثرة الاستعمال ، مع الحرص على إيراد النكات البيانية والمحسنات البديعية وتجاهل الشاعر لمشاعره الحقيقية[٣] . كذلك عاب المنفلوطى ابتداءَ قصائد التهنئة مثلا بالبكاء على الأطلال، وانتهاء

---

(١) ظهرت مقالات المويلحى فى صحيفة « مصباح الشرق » فى ذلك التاريخ ، ويجدها القارئ فى « مختارات المنفلوطى » / المكتبة التجارية / ١٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر مقاله فى مجلة « الثريا » / سبتمبر ١٩٠٥م / ١٠٣ وما بعدها .

(٣) انظر ص ٩٩٥ من المجلد السادس والعشرين من جريدة «المقتطف» لسنة ١٩٠١م.

المرثيات بالنكات الهزلية ، واستخدامَ العبارات الغزلية فى المدح متهمًا الشعراء الذين يفعلون ذلك بأن أذواقهم مريضة[١] ، وهو ما يذكرنا بما وسم به العقاد أحمد شوقى من فساد الذوق لنفس السبب أو لسبب مشابه. ومع ذلك كله فلم يكن لأى من هؤلاء النقاد ذلك التأثير الذى أحدثه العقاد والمازنى بكتاب « الديوان » ، أو فلنقل إن هؤلاء الكتاب قد مهّدوا الطريق لصاحبى « الديوان » ، حتى إذا ظهر ذلك الكتاب كان ظهوره كالعاصفة التى اقتلعت كل شىء ، إذ لا يمكن أن ينفى إلا مكابر أن الشعر العربى قد اتخذ مسارا جديدا بعد هذه العاصفة . أما ادعاء د. الناعورى بأن مدرسة « الديوان » لم تترك وراءها أى أثر فى الحركة الشعرية فهو مجرد صيحة فى الهواء لا تقدم ولا تؤخر . إننا معه فى أن نقد العقاد والمازنى لشعر شوقى قد اتسم بالعنف والقسوة ، لكننا لا يمكننا مع ذلك مرافأته على ما زعمه من أن مدرسة « الديوان » قد فشلت فى أن يكون لها أثر فى دنيا الشعر[٢] .

كذلك من الممكن الاختلاف مع العقاد حول نقده لهذا البيت أو

---

(١) انظر كتابه « النظرات » / المكتبة التجارية / ١ / ١٣٣ .

(٢) انظر د. عيسى الناعورى / نحو نقد أدبى معاصر / ٨٨ ـ ٩٠. وقد كتبتُ هذا الكلام قبل عدة أسابيع ثم وقع فى يدى بالمصادفة كتاب د. طه حسين « خصام ونقد » ، الذى كنت قرأته وأنا لا أزال طالبا بآداب القاهرة ، فأخذتُ أقلبه وأعيد قراءة بعض الفصول متنسمًا عبق أيام الشباب وفى قلبى من اللّذْع البهيج ما فيه ، فإذا بى أقرأ هذه السطور التى يبدو فيها الدكتور طه وكأنه كتبها خصيصَى للرد على د. الناعورى . قال : «أحَقٌّ أن الخصومة بين العقاد والمازنى وشوقى لم =

تلك الصورة أو العبارة من شعر شوقى ، لكنى أعتقد أن معظم ما قاله عن القصائد التى قام بتحليلها ونَقْدها فى « الديوان » هو نقد صحيح . وأغلب الظن أن ذلك راجع إلى أن شوقى قد نظم تلك القصائد رغبة فى النهوض بالواجب السياسى أو الاجتماعى لا انطلاقًا من تجربة شعورية قوية، فجاءت فى كثير من الأحيان أقرب إلى النظم المتخشب منها إلى الشعر المتضرم . بيّد أن مسألة « التفكُّك » تحتاج إلى بعض التلبث .

لقد ناقش د. محمد مندور رأى العقاد فى هذه المسألة والمقياس الذى اصطنعه للتدليل على تفكك قصيدة شوقى فى رثاء مصطفى كامل ، ألا وهو إعادة ترتيب أبياتها دون أن يلحقها أى أذى ، وتساءل قائلا : « هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس فى أى شعر غنائى ينظم مشاعر

= تكن إلا تجريحًا وهدما ؟ أم الحق أن هذه الخصومة قد فتحت للمعاصرين من الأدباء المصريين أبوابا جديدة فى الفن وآفاقا جديدة فى النقد وعلّمتهم أن الشعر لا ينبغى أن يكون تقليداً للقدماء ومحاكاة لهم فى رصانة اللفظ وجزالة الأسلوب وروعة النظم مهما تكن مكانة هؤلاء الأدباء ومهما يعظم حظهم فى التفوق والنبوغ ؟» . ثم مضى مضيفا : « قلت إن الشعراء يستطيعون أن يرفعوا لواء الشعر إلى العقاد بعد أن مات حافظ وشوقى ، فهو يستطيع أن يحمل هذا اللواء مرفوعًا منشورا وأن يحتفظ لمصر بمكانتها فى الشعر الحديث . ولم أغير ولن أغير مما قلت شيئا إلا أن يظهر شاعر جديد يتفوق على العقاد ، فللعقاد شعر رائع بارع رصين متين لا يخدع ببهرج اللفظ ولا يسحر بروعة الأسلوب ، وإنما يعجب باللفظ والأسلوب والمعنى جميعًا » (طه حسين / خصام ونقد / ط١١ / دار العلم للملايين/ ١٩٨٢م / ١٤٤ ـ ١٤٥) .

وخواطر متناثرة حتى لو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف ؟ » ، ثم حكى لنا كيف أتى أحد طلبته إلى مرثية العقاد فى صديقه حسين الحكيم وصنع بها مثل ما صنعه العقاد بقصيدة شوقى دون أن تضارّ المرثية بأى ضرر ، ثم عقب بأنه لا يريد أن يتعسف فيرمى قصيدة العقاد بالتفكك وانعدام الوحدة العضوية لأن « المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا فى فنون الأدب الموضوعى كفن المسرحية وفن القصة والأقصوصة ... وأما الشعر الغنائى الخالص ، أى شعر الوجدان ، فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التى لا تقبل تقديما أو تأخيرا فى نسق أبياتها »[1] . ويكفى ، فى رأيه ، أن يتحقق للقصيدة الغنائية وحدة الغرض ، وهو ما يصدق على كثير من الشعر العربى حتى القديم منه ، بخلاف شعر المديح الذى تتعدد فيه الأغراض عادة بما فيه شعر شوقى [2] .

وفى هذا الكلام شىء من الحق غير قليل ، وإن كنا نرى أن من القصائد غير القصصية أو المسرحية ما يمكن أن تتحقق فيه الوحدة العضوية على النحو الذى دعا إليه العقاد . بل إن فى شعر العقاد نفسه لَقصائدَ تتمتع إلى حد كبير بهذا اللون من الوحدة مثل « سلع الدكاكين فى يوم البطالة » و « الشاعر الأعمى » و « فى رثاء طفلة » . كذلك ينبغى أن نضيف أنه لا بد ، إلى جانب وحدة الغرض ، من أن يسود القصيدة جو نفسى واحد .

---

(١) د. محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ١١١ ـ ١١٨ .
(٢) المرجع السابق / ١١٢ .

ولقد حاول د. عبد الحي دياب أن يردّ على د. مندور بأن فى قصيدة العقاد المذكورة آنفا وحدة عضوية . وتقوم محاولته على قراءة أشياء بين السطور رأى أن العقاد قد قصدها بحيث لا يمكن تغيير ترتيب الأبيات فى القصيدة إلا على حسابها[1] . لكن من الممكن المجادلة فى ذلك بأن هذه مجرد وجهة نظر منه لا يمكن إلزام القراء الآخرين بها مثلما أنّ رأى العقاد فى تفكك قصيدة شوقى هو مجرد وجهة نظر ربما لا يوافقه عليها غيره من النقاد . أقول هذا رغم إعجابى بشعر العقاد بعامة إعجابا شديداً يشهد له تحليلى ، فى كتابى « فى الشعر العربى الحديث ـ تحليل وتذوق » ، لثلاث من قصائده دون غيره من الشعراء الذين لم أختر لأى منهم إلا قصيدة واحدة ، وردّى فى ذلك الكتاب أيضًا على من يزعمون ، نكايةً فى ذلك العملاق ، أن شعره يخلو فى غالبه من الماء والرُّواء ، وعلى رأسهم د. مندور ، ورغم ما كتبتُه عن هذا الأخير فى كتابى « د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصُّلبة » مما أثبتُّ به أن أنصاره قد أعطَوْه حجما أكبر من حجمه وتجاهلوا سَطْوَه على كتابات الآخرين ... إلخ . لكن الحق فى هذه القضية التى بين أيدينا أحق أن يتّبع .

أما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، اللذان ادعيا أن العقاد لم يفهم الوحدة العضوية فهمها الصحيح وأن الذى كان فى ذهنه هو وحدة

(١) انظر كتابه « عباس العقاد ناقدا » / ٦٩٣ ـ ٦٩٦ .

الموضوع ووحدة العنوان لا أكثر ، فليس لكلامهما فى هذه المسألة أى وزن[1] ، إذ إن العقاد ، على الأقل فى نقده لمرثية شوقى فى مصطفى كامل ، قد بسط القول فى الوحدة العضوية بسطا يدل على فهمه لها الفهم الصحيح ، وإن كنا نرى أنه ليس من السهل تحقق مثل هذه الوحدة دائماً كما قلنا .

* * *

هذا ما يتعلق بنصيب العقاد من كتاب « الديوان » ، أما المازنى فقد اختص بنقد كتابات المنفلوطى بادئا بترجمته لنفسه التى صدّر بها الجزء الأول من كتابه « النظرات » فأخذ عليه أنه لم يصنع فيها أكثر من إتحاف القراء ببعض المعلومات الخاصة بنسبه الشريف وصفاته النفسية دون اهتمام بإلقاء الضوء على العوامل التى كانت وراء هذه الصفات ، على عكس جوته ، الذى كتب (كما يقول) ترجمة نفسه فى أكثر من ستمائة صفحة لم يهتم فيها بشىء من ذلك بل جعل وُكْدَه تصوير تطوره العقلى والخلقى والنفسى والسلوكى . إلا أن المازنى قد عاد فذكر أن فيما كتبه المنفلوطى ما يعين على الكشف عن آرائه وأخلاقه وأسرار نفسه وعاداته وميوله[2] .

---

(١) انظر كتابهما « فى الثقافة المصرية » / دار الفكر الجديد / بيروت / ١٩٥٥م / ٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر « الديوان فى الأدب والنقد » / ٨٠ ـ ٨٣ .

وفى الفصل الذى يلى ذلك نرى المازنى يمطر المنفلوطى بصواعق نقده متهما كتاباته بالنعومة بل بالأنوثة لما فيها من ضعف وبكاءٍ ورحمة متصنَّعة : فأبطاله كلهم فقراء أشقياء مَرْضَى لا حيلة لهم أمام ظروفهم ، ودائما ما يموتون فى نهاية القصة ، وهو دائم البكاء لهم والعويل على عجزهم ومعاناتهم حتى ليصفه المازنى بأنه « ندّابة » . وقد أقام اتهامه له بالتصنع فى عواطفه على ما ذكره المنفلوطى ذاته من أنه قد « مات له طفلان فى أسبوع واحد فسكن لهذا الحادث سكونا لا تخالطه زفرة ولا تمازجه دمعة على شدة تهالكه وَجْداً عليهما » ، وأن فى خُلُقه نفرة من الناس وعجزاً عن احتمالهم ومجاراتهم على عيوبهم، إذ يتساءل قائلا : كيف يجمع فى شخصيته بين هذا النفور من الناس والجمود فى المشاعر حتى أمام موت ابنيه فى أسبوع واحد وبين الرقة المفرطة والحنان المسرف مع أبطال قصصه ؟[1]

وهذا الضعف عند المنفلوطى هو ، فى رأى كاتبنا ، ضعفٌ مشين مُزْرٍ لأن « وظيفة المرء فى الحياة ليست أن يكون ندابة ، فما لهذا خُلِق ، بل وظيفته أن يغالب قوى الطبيعة ويصارعها ، لأن الأصل فى الحياة هو هذا الصراع وتلك المغالبة ، وهى قائمة على ذلك ، ولا سبيل إليها بدونه، بل هى تنتفى إذا امتنع وبطل » ، وكل الأديان تتحدث عن الصراع بين الخير والشر ، وهذا أمر تفهمه الدودة نفسها ، إذ تجول باحثة عن رزقها فى جوف الثرى ولا تقعد تلطم خديها وتملأ الدنيا عويلاً . ثم

---

(١) المرجع السابق / ٨٤ ـ ٩٠ .

إن من شأن الأدب الحقيقى نَفْث الحياة والحرارة والقوة فى روح الأمة واستحثاثها إلى المساعى الجليلة لا تحبيب العجز المخنِّث إليها. وهنا يستشهد المازنى مرة أخرى بجوته الأديب الألمانى مشيرا إلى رواية «أحزان فرتر» ، التى ألفها وهو لا يزال شابا صغيرا فى التاسعة عشرة من عمره وتُرْجِمَتْ إلى جميع اللغات الحية فكانت سببا فى شهرته التى طبقت الآفاق ، لكنه عاد فخَجِلَ منها أشد الخجل ولم يحاول أن يكتب أخرى على منوالها لتنبُّهه إلى أن الانتحار الذى وضع به فرتر بطلُها حدا لحياته بسبب فشله فى ميدان الغرام هو أمر لا يليق برجولة الرجال ، أما المنفلوطى فلا يعرف كيف يَحْفِز الأشقياءَ إلى مغالبة ظروفهم التعيسة بل يكتفى بندب سوء مصيرهم والولولة عليهم ، مع أنهم كانوا يستطيعون بشىء من الجهد أن يكسروا طوق التعاسة وينالوا السعادة التى يريدون بدلاً من أن يعيشوا مشلولى الهمة غارقين فى شقاء ينتهى بهم دائما إلى المرض العضال فالموت[1] .

ولا تقف حملة المازنى على المنفلوطى عند مضمون قصصه بل تتجاوزه إلى الأسلوب . وقد بدأ فأكّد أنه لا فرق بين أى لفظ وآخر من حيث هما لفظان ، وإنما يقع التفاوت فى تأليف الألفاظ بعضها إلى بعض بحيث تنقل ما فى نفس الكاتب دون زيادة أو حشو ، وإلا تحوَّلَ الكلام إلى هذيان ، إذ كل كلمة يمكن إسقاطها دون أن تترتب عليها خسارة فى المعنى أو صعوبة فى نقل الشعور تكون قاتلة للكاتب . ثم تطرق

(١) السابق / ٩٠ ، ٩٧ ـ ١٠١ .

من ذلك إلى الهجوم على ما يقول إنه قد لاحظه فى أسلوب المنفلوطى من استخدامه المفرط للمفعول المطلق رغبةً منه « فى تأكيد الغلوّ الذى يتطلبه من يحمل نفسه على التلفيق والتصنع » . ثم ضرب سبعة وعشرين مثالاً من ٥٧٢ شاهداً يقول إنه وجدها فى قصة « اليتيم » وحدها دون استقصاء ، وهو ما لم يفعله العرب جميعاً[١] .

وبالمثل نراه يعيبه بكثرة النعوت والأحوال فى جُمَله مثل : « خرجتُ منه (أى من المنزل) شريدا طريدا حائرا ملتاعا » و « تركنى فقيرا معدما لا أملك من متاع الدنيا شيئا » ... إلخ ، فهذه الكثرة هى (حسبما يؤكد المازنى) دليل على الضعف وفقر الذهن ، إذ إن المنفلوطى ، بدلاً من أن يبذل جهده لتحديد الصفة أو الحال التى تطابق ما يريد قوله ، يكتفى برصّ النعوت والأحوال رصّا ، آملاً أن يوافق أحدها المعنى الذى يريد ، ثم هو يظن أن هذه الألفاظ التى يرصّها بعضها وراء بعض إنما تؤدى نفس المعنى، على حين أنه لا يوجد فى أية لغة لفظان متطابقان ، بل لا بد أن يكون هناك فرق بينهما قلّ أو كثُر[٢] .

ومما يأخذه على أسلوبه أيضًا أنه لا يفتأ يكرر عبارات وتراكيب بعينها رغم اختلاف المواقف التى يعبّر عنها مثل : « وما على الأرض أحدٌ أذَلّ منى ولا أشقى » أو « ما رُئِىَ مثل يومها يومٌ كان أكثر باكيةً وباكيا » أو «ما هو إلا كذا حتى حدث كيت وكيت» . كذلك يعيبه بأنه يكثر من

(١) السابق / ١٠٤ ـ ١٠٦ .
(٢) السابق / ١٠٦ ـ ١٠٧ .

إيراد التفاصيل الحسية التى يستطيعها كل إنسان ، كالقول بأن فلانا طويل أو قصير ، ونحيل أو بدين ، وفى يده عصا أو كتاب ، ونائم هو أو جالس ... إلخ ، على حين أن المهم هو تصوير حركات الحياة والعاطفة المعقدة والخوالج الذهنية لا ظواهر الأشياء وقشورها ، وبخاصة أن المنفلوطى كثيرا ما يبالغ فى هذه التفاصيل إلى درجة الدخول فى نطاق المستحيل كما فعل حين أخذ يصف بطل قصته الذى كان جالسًا فى غرفة يفصلها عن مسكن المنفلوطى شارع ، فزعم أنه رآه يبكى ورأى دموعه وهى تتساقط على ما كان يكتبه فتمحوه وتمشى ببعض سطوره إلى بعض ، وأنه عندما ذهب إليه لمعاونته أمرَّ نظره على جسمه « فإذا خيال سارٍ لا يكاد يتبينه رائيه ، وإذا قميصٌ فضفاضٌ من الجلد يموج فيه بدنه موجا » ، وأنه بعد أن أحضر طبيبا لعلاجه قضى الليل بجوار سريره يناوله دواء الحُمَّى مرة ويبكى عليه مرة أخرى ، مع أن مثل هذا الدواء ، كما لاحظ المازنى بحق، لا يُعْطَى للمريض بهذه الكثرة ، وإلا لساءت حالته ، وهو ما حدث فى تلك الزيارة التى لم يرحم فيها المنفلوطى بطله بل أخذ يمطره ، وهو يُحْتَضَر ، بالأسئلة تلو الأسئلة عن بلده وأهله والأسباب التى ساقته إلى ذلك المكان ، والمريض يجيب عن هذه الأسئلة بتفصيل عجيب استغرق إحدى عشرة صفحة من صفحات القصة التسع عشرة ، وهو ما لا يمكن أن يكون ، إذ أين للمريض الذى يجود بأنفاسه الأخيرة كل هذا الجَلَد على الكلام ؟[1]

(١) السابق / ١٠٧ ـ ١١٤ .

وكما قلنا عن العقاد من أنه ، حين هاجم شوقى ، إنما كان يقوم بدور المحامى لا القاضى ، كذلك نقول عن المازنى ، فمن الواضح أن المنفلوطى ليس بهذا السوء الذى صوّره به ، إذ ليس كل ما كتبه كقصة « اليتيم » ، فللرجل مقالات بالعشرات فى كتابه « النظرات » ذى الأجزاء الثلاثة تعالج عددا من قضايا الأدب والنقد وأدواء المجتمع فى أسلوب قوىّ ناصع مملوء بالحرارة والتحليل العقلى المقنع دون أية مبالغات . ولقد سبق الرجل عصره بوقوفه فى صف المرأة والعطف على ضعفها ، كما بشّع الإقدام على الانتحار وأهاب بالناس ألا يفرّوا من معركة الحياة مهما كانت الأسباب . ولا ريب أن المنفلوطى بما كتبه عن الانتحار يَفْضُل جوته ، الذى أغرت روايته « أحزان فرتر » كثيراً من قرائها الشبان بالانتحار تقليداً لما أقدم عليه بطلها الفاشل فى ميدان الغرام مِنْ بَخْع نفسه. كذلك وقف كاتبنا بالمرصاد لأعداء الإسلام الذين يدّعون عليه فى تآليفهم الأكاذيب ، وهاجم فوضى الإحسان ودعا إلى ترشيده ووَضْعه فى الموضع الذى ينتفع به المستحقون بدلاً من الجرى وراء المظاهر أو إنفاقه فيما لا يعود على الفقراء والمساكين بأى جدوى ، فضلا عن حملته العنيفة على البدع والخرافات التى شوّهت جمال وجه الإسلام العظيم ... إلخ .

وإذا كان قد اكتفى فى ترجمته لنفسه بإعطاء بعض المعلومات المجردة عن حياته وأسرته وما إلى ذلك ، فقد يمكن النظر إلى هذا على أساس أنه أراد أن يخلّى بين القارئ وتلك المعلومات لينظر فيها بنفسه ويرى رأيه دون أية محاولة منه للتأثير عليه . على أنه قد قدم أثناء ذلك تحليلاً لشخصيته ،

وهو ما عاد المازنى فأقرّ به . أما مقارنته بجوته فظلمٌ بيِّن له ، إذ أين المنفلوطى والأدب المصرى الذى كان فى بدايات نهضته من جوته والأدب الألمانى الذى كان قد بلغ ذروته آنذاك ؟

لكن الذى لستُ أفهمه هو قول المازنى إن المنفلوطى قد مات له ولدان فى أسبوع واحد فظل جامد المشاعر . ذلك أن فى « النظرات » مقالاً بعنوان « الدفين الصغير » يرثى به المنفلوطى أحد أبنائه الذين فقدهم صغارا وتهبّ منه على وجه قارئه لهيب لواعج الألم التى بلغ من طغيانها على المنفلوطى أن كاد يتزعزع عقله لولا استعصامه بالله ولطف الله به[1] . ربما قصد المنفلوطى أن يقول إنه لا يستطيع التعبير عن آلامه هذه أمام الناس . وفى الناس من يبدُون أمام الآخرين متجلّدين كأنهم لا يبالون، حتى إذا خَلَوْا إلى أنفسهم انحلت عزائمهم وانهاروا أمام أحزانهم . وعلى أية حال فلم أكن أحب للمازنى ، الذى أُغَالِى بشعره وأدبه وأسلوبه ، أن يتخذ من هذا الموضوع بابًا ينفذ منه للزراية على المنفلوطى ، فالإنسان الكريم يتعفف عن أن يسبّب لغريمه ألمًا فى أمر كهذا . ولا أدرى كيف ذُهِب بحنكة المازنى ولياقته أمام مثل هذه المأساة الإنسانية التى كان ينبغى أن تعطف قلبه على خصمه لا العكس . ولعل هذا كان أحد العوامل التى جعلته يرجع عما قاله فى الرجل ويعدّه حماقة شباب . ولقد مرّ المازنى بمثل هذه التجربة الفظيعة عندما فقد ابنته الصغيرة فرثاها بمقالٍ تتقاصر دون ما فيه من عبقرية ألم وروعة تعبير كل أشعار الدنيا

(١) المنفلوطى / النظرات / دار الكتاب العربى / دمشق / ١/ ٥٢ ـ ٥٦ .

١٩٧م/[١] ، ذكر فيه أنه ، رغم إطباق الأحزان على قلبه ، كان إذا دخل عليه أحد ، وهو فى غمرة ألمه ، أعطاه وجها « كالدرهم المسيح » (وهذه عبارته فيما أذكر بعد كل تلك السنين الطوال) ضناً بهذه الأحزان النبيلة أن تُبْتَذَل بالأخذ والردّ مع كل من يطرق عليه بابه ! ترى هل من الصعب على البشر أن يقدّروا آلام الآخرين إلا إذا تجرعوها ؟ الحق أنى لم أكن أحب أن يتورط المازنى فى هذا الذى تورّط فيه عند حديثه عن فقد المنفلوطى لابنيه !

ورغم هذا فأنا مع المازنى فى أن الأديب ينبغى أن يتماسك أمام ريب الدهر ولا ينفث فى قرائه روح الضعف بل يلهمهم قوة العزيمة وشدة التحمل . إلا أن الأديب هو ، فى نهاية المطاف ، بشر لا حجر ، ومن ثم فهو عرضة للانكسار إذا بهظه ثقل الألم . وقد التمس عمر الدسوقى العذر للمنفلوطى فى هذه الأحزان التى أغرق فيها فى بعض قصصه بأن مصر كانت حديثة عهد بهزيمة فادحة على يد الاحتلال البريطانى تجرعت من جرائها المذلة حتى الثمالة فخيم عليها وقتئذ جوٌ من الحزن والتشاؤم يشبه ما كان سائدا فى فرنسا عقب سقوط نابليون (مع الفارق بين الحالتين رغم ذلك كما لا بد أن نقول) ، فضلاً عن أن الرجل كان ذا طبع رقيق رحيم [٢] . ولعمرى لَكَاتبٌ يرقّ للضعفاء والمسحوقين حتى لو أفلت الزمام من يده خيرٌ من آخر جاسى القلب متحجر المشاعر لا يبالى

---

(١) أحس ، وأنا أكتب ذلك ، بدموعى تغالبنى لولا أنى أمسكها إمساكا .

(٢) انظر عمر الدسوقى / نشأة النثر الحديث وتطوره/ دار الفكر العربى / ١٩٧٦م/ ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .

بآلام الآخرين بالةً ما دام يعيش هو وأولاده فى أمن وعافية وغنى . ولا تزال كلمات المنفلوطى ، رحمه الله ، فى الدعوة إلى الرحمة بالحيوان والطير ترنّ فى آذاننا وعقولنا وقلوبنا بما فيها من نبل الشعور وحرارته وجمال الأسلوب ونصاعته ومتانته . وقد سلف منى القول إن كتابات المنفلوطى فى غير «العبرات» تخلو من هذا الذى أخذه المازنى عليه .

كذلك لا أملك إلا أن أوافق المازنى فى انتقاده الشديد لمبالغات المنفلوطى عند وصفه لأبطاله الأشقياء ، إذ ليس من الحكمة أن يخاصم الأديبُ المنطقَ على هذا النحو الذى من شأنه أن يذهب بأسباب المتعة من كتاباته . وفى هذا السياق نرى المازنى يأخذ على المنفلوطى كثرة استخدامه للمفعول المطلق بوصفها مظهرا من مظاهر المبالغة المسرفة ، لكن هذا إذا صحّ فإنما يصدق على المفعول المطلق المؤكد لعامله حين لا يكون هناك ما يدعو من الناحية البلاغية إلى ذلك[1] ، ومعظم الشواهد التى أوردها المازنى للمنفلوطى فى هذا الصدد هى من المفعول المطلق المبين للنوع لا المؤكد لعامله ، والأمثلة التى تدل منها على المبالغة لا تأتى مبالغتها من المفعول المطلق نفسه بل من المشبَّه به الذى يُضْرَب به المثل عادةً على بلوغ الغاية فى ميدانه كقوله : « فيتهافت لها تهافُتَ الخباء المقوّض » أو « يئن أنين الوالهة الثكلى » أو « وهكذا فارقتُ المنزل فراق آدم جنته » ...

---

(١) سبق أن انتقد المازنى أيضًا حافظ إبراهيم لاستخدامه المفعول المطلق ، وإن لم يفصل القول هناك كما فصّله هنا . انظر كتابه « شعر حافظ » / مطبعة السفور/ القاهرة / ١٩١٥م / ٥٥ .

إلخ . ولقد رجع المازنى بعد ذلك عما قاله حيث أكد أن « المفعول المطلق يمثل فى تاريخ النشوء اللغوى خطوة انتقال اتّسع بعدها الأفق ورَحُبَ على أثرها المجال وتفتحت أبواب التعبير المغلقة » ، ثم مضى قائلا إنه إذا شاء أحد « أن يقدّر فضل المفعول المطلق على اللغة وعلى العقل الإنسانى أيضًا فلْيتصوّرْها مجردة منه ولْيَنْظُر إليها كيف تعود ، أو إلى أى حدّ تضيق»[1] .

أما زراية المازنى على المنفلوطى لتكراره بعض عبارات وتراكيب بعينها فلا أظنه أصْمَى الصواب فيها ، إذ يمثل هذا التكرار وغيره تتميز الأساليب بعضها عن بعض ، وما من شاعر أو كاتب إلا ويكرّر طائفة من الألفاظ والصيغ والعبارات والتراكيب لا فَكاك له من ذلك . وللمازنى نفسه لوازم أسلوبية يكررها ، وهذه اللوازم هى أحد العناصر التى تُكْسِب أسلوبَ المازنى مذاقه المعروف ، ولولا هذه التكرارات لكان من الصعوبة بمكان فرز أسلوب عن أسلوب .

على أنه لا بد من القول إن المازنى ، بكلامه عن كثرة استخدام المنفلوطى للمفعول المطلق ، يمكن أن يُعَدّ من رواد النقاد العرب المحدثين الذين انتهجوا النهج الأسلوبى فى نقد الأدب واستعانوا بالعمليات الإحصائية فيه وحاولوا الربط بين أسلوب الأديب وشخصيته . كذلك فإن كلامه العلمى الدقيق عن الترادف ، الذى أكد فيه أنه لا يوجد فى أية لغة

(١) المازنى / قبض الريح / ط٢ / المطبعة العصرية / ١٩٤٨م / ١٥٦ .

لفظان متطابقان فى المعنى ، هو من الأمور التى تحسب له ، وإن كنت أرى أنه قد ظلم المنفلوطى هنا ، بل أرى أيضًا أنه هو نفسه ممن تبرز فى أسلوبهم ظاهرة الترادف بروزًا واضحا كقوله فى هجومه على شكرى : «هنا ثَبَجٌ مُزْبِد ، وأبد لا يُحَدّ ، وموج لا يكاد يقبل حتى يرتد ، وحياة متجددة ، وأواذىّ متوثبة متولدة . وها هنا نفسٌ خامدة ، وقوة راكدة ، وجبلّة باردة جامدة»[1] و« قد يكون هذا غير راجع إلى علة أصيلة فيه بل إلى ما يجشم نفسه من المتاعب ويحمل عليها ويرهقها به »[2]، وكقوله فى انتقاد المنفلوطى : « نريد أن نلقى على هذه القِرَدة درسا فيما يفيده صحة النظر واعتدال ميزان العقل وسعة أفق التفكير »[3] و« إنك تضعه فى ميزان لم ينصبه لنفسه ولا كان فى باله ولا جرى له هو وأمثاله فى خاطر »[4]... إلخ . وعلى أية حال فقد عاد المازنى عن هجومه على المنفلوطى كما قلنا .

هذا ، ولن أعرض لنقده لشكرى لسببين : الأول أن شكرى ينزع نفس المنزع الأدبى الذى ينزعه المازنى والعقاد ، بل إن النقاد ومؤرخى الأدب يعدونه أحد أعضاء مدرسة « الديوان » . والثانى أن المازنى إنما نَقَدَه بعد أن أشار إلى ما أخذه من بعض الشعراء والكتاب الأوربيين ، مما يجعل

(١) الديوان فى الأدب والنقد / ٥٧ .
(٢) المرجع السابق / ٦٦ .
(٣) السابق / ١٠٨ .
(٤) السابق / ١١٠ .

نقده له نوعاً من الانتقام لا تعبيراً عن التناقض بين مدرسة أدبية وأخرى .

وبعد ، فقد درج من يكتبون عن مدرسة « الديوان » على إبراز تأثيرات النقد الأوربى ، وبخاصة الإنجليزى ، على كتابات العقاد والمازنى مما لا أشاحّ فيه ، إذ إن هذين الكاتبين قد أقرّا هما أنفسُهما بذلك بل افتخرا به ، بيْد أنى أوثر أن أبرز ما للنقد العربى القديم من تأثير على كتاباتهما كما تتمثل فى فصول « الديوان » ، وذلك خشية أن يرسخ فى ذهن أحد أنهما وزميلهما لم يرضعوا إلا لَبان النقد الأوربى ، الأمر الذى يخالف الحقيقة مخالفة تامة ، فقد كان أولئك النقاد الثلاثة على اطلاع واسع فى التراث النقدى العربى القديم ، وكانت شخصياتهم من القوة والتماسك بحيث لا يمكن أن تذوب فى غمار النقد الغربى مهما كان إعجابهم بطائفة من نقاده ومفاهيمه .

فمن ذلك كلام العقاد على ما أخذه شوقى من هذا الشاعر العربى القديم أو ذاك ، إذ يشكل موضوع السرقات الشعرية بابا واسعًا فى تراثنا النقدى دارت حوله بحوث ونشأت بسببه معارك طالت طائفة من كبار الشعراء . ولست أجد ما يدعونى إلى التلبث طويلا عند هذه النقطة لأنها من الشهرة والوضوح بمكانٍ مكين .

ثم هناك الموازنة التى عقدها العقاد بين دالية شوقى فى رثاء محمد فريد ودالية المعرى فى رثاء أبى حمزة الفقيه والتى انتصر فيها لشاعر المعرّة. ومن المعروف أن الموازنة بين الشعراء كانت أيضًا من المسائل النقدية التى شغلت عددا من كبار نقادنا القدماء .

ومن ذلك أيضاً « الوحدة العضوية » التي نادى بها العقاد في «الديوان» وعابَ شوقي لخلوّ قصائده منها ، فقد سبق أن تحدث الحاتمي عما ينبغي أن تتحلى به القصيدة من ترابط بين أجزائها كترابط أعضاء الجسم الإنساني بعضها ببعض . وكلامه في هذا الصدد يقرب جدا مما قاله العقاد، وهذا نصه : « إن القصيدة مَثَلُها مَثَلُ خلْق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل الواحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفّي معالم جماله »[1]. إلا أن الحاتمي ، رغم ذلك ، لا يقصد بالضبط ما قصده العقاد ، الذي يوجب أن يكون مدار القصيدة كلها على خاطر واحد أو عدة خواطر متجانسة على أكثر تقدير ، على حين يقصد الحاتمي أن يكون انتقال الشاعر من غرض إلى غرض في القصيدة الواحدة من البراعة بحيث لا يشعر الإنسان به ، وهو ما يسمّى في البلاغة العربية بـ «حسن التخلص» وما أشبه . ولا شك أن العقاد لم يردّد ما قاله الحاتمي كما هو بل طوّره كما نرى وزاد ففلسفه حين تحدث عن الفرق بين الجنين قبل اكتماله وبين الطفل بعد ولادته ، والفرق بين ملامح الهمج التي يصعب على أساسها تمييز بعضهم عن بعض وبين ملامح المتحضرين المتميزة الفارقة، والفرق بين الجماد والنبات، ثم بين هذا والإنسان ... إلخ[2] .

ولا ننس أخيراً قول المازني إن « اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لا

(١) عن « العمدة » لابن رشيق / القاهرة / ١٩١٥م / ٣ / ٩٤ .
(٢) انظر « الديوان في الأدب والنقد » / ١٣٠ ـ ١٣٢ .

شيء في ذاته ولا معنى له في نفسه ، ولكن يكون المعنى وتَحْصُل الفائدة بالتأليف وبضمّ الألفاظ بعضها إلى بعض ... فلا كتابة حتى يكون معنًى هو المزجى لها والمقدّم والمؤخّر والمرتّب فيها وفي جعلها موافقة أو مخالفة ، ومصيبة أو مخطئة ، وحسنة أو قبيحة سخيفة ، وإلا فإن أحدنا لا يعجزه أن يعمد إلى معجمٍ أو كتابِ ترادفٍ فيأخذ منه ويسرد . وليست كثرة الألفاظ المستعملة المسوقة من شأنها أن تدل على كثرة الاطلاع وسعة الحظيرة وطول الباع ، وإنما التأليف والتركيب والافتنان بهما والقدرة عليهما هي آية هذه السعة والطول والكثرة . فلا تجعل بالك إلى الألفاظ إذا شئت أن تعرف مكان الرجل من العلم وحظّه من العرفان ، ولكن اجعله إلى طريقة تأليفه الكلام ... إلخ»[1] ، وهو ما يذكّرنا بكل قوة بمفهوم « النظم » عند ناقدنا الكبير عبد القاهر الجرجاني في كتابه « دلائل الإعجاز » كقوله مثلاً إن « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتُعْرَف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضَمّ بعضها إلى بعض فيُعْرَف فيما بينها فوائد ، وهذا علْمٌ شريفٌ وأصلٌ عظيم»[2] ، وقوله : « إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلاً في النفس وجب للّفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق ... إلخ »[3] .

(١) المرجع السابق / ١٠٧ ـ ١٠٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني / دلائل الإعجاز / تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي / مكتبة القاهرة / ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م / ٤٩٥ .

(٣) المرجع السابق / ١٠٠ .

المنهج النفسى

فى بداية الأربعينات من القرن الماضى قام خلاف بين الأستاذ محمد خلف الله أحمد والدكتور محمد مندور ، على صفحات مجلة «الثقافة» القاهرية ، حول الاستعانة بعلم النفس فى مجال دراسة الأدب ونقده ، فكان الأستاذ خلف الله أحد الداعين بصوت عالٍ إلى هذه الاستعانة ، أما د. مندور فقد وقف فى وجه هذه الدعوة بكل قوة مؤكدا أن هذا من شأنه إفساد الأدب والنقد وأن السبيل الوحيد الذى يصلح للتعامل مع النصوص الأدبية هو سبيل التذوق . يقول الأستاذ خلف الله ، الذى كان من أوائل من أهاب بالمشتغلين بالأدب إلى تصيير النقد الأدبى علمًا والتوسل إلى ذلك بنتائج الدراسات الإنسانية ، وبخاصة علم النفس : « لعلّ عدداً لا يستهان به من المشتغلين بدراسات الطبيعة والكيمياء والأحياء يبتسمون ابتسامة الساخر إذا سمعوا بعض المتخصصين فى الدراسات الأدبية يقولون : « علم الأدب » أو « علم تاريخ الأدب » أو « علم النقد الأدبى » ، فهذه فى نظر علماء الكونيات لا تعدو أن تكون مجرد إنشاء يُدْلِى فيه كل من شاء بدلْوِه غير متقيد بطريقة منظمة ولا منهج معروف . ومن أعجب العجب أن يكون بعض باحثى الأدب أنفسهم عونا على انتشار هذه الفكرة بما يذيعون وينشرون من أن دراسة النصوص الأدبية ونقدها يجب أن تقوم على الذوق المحض وأن تنأى كل النأى عن العلم ونظرياته ، فكل محاولة لتجديد طرائق الدراسة الأدبية ومصطلحاتها عندهم جناية على الأدب ، وكل دعوة إلى توسيع ثقافة الناقد ودارس الأدب بالاطلاع على نتائج

الدراسات الإنسانية الأخرى من نفس وجمال واجتماع تعتبر عندهم إقحامًا للعلم فى الأدب وخطرا على الإنتاج الأدبى لا بد لهم أن ينتدبوا لمحاربته وتحذير الناس منه »[1].

وكان مندور قد نشر فى الردّ على محمد خلف الله أحمد عدة مقالات فى مجلة « الثقافة » حذّر فيها من ذلك الاتجاه الذى خَشِىَ أن يصيب الحياة الأدبية بالعقم لانصرافه عن تذوق الأدب وفهمه إلى نظريات علمية لا فائدة فيها لأحد . ذلك أن النقد لديه هو « فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة » ، ومردّه إلى الذوق الأدبى لا إلى علم النفس ولا غيره ، وهذا الذوق أساسه أصالة الطبع ، إلا أنه ينمو ويصقل بالمرانة . ومن هنا نراه يتخذ جانب ابن سلام ، الذى أعلى ، فى مقدمة كتابه « طبقات الشعراء » ، من شأن هذا الذوق ، وفى ذات الوقت يُزرى بقدامة بن جعفر الذى ينبزه بـ « الأعجمى » لفلسفته النقد الأدبى وتحويله إياه إلى قواعد جامدة[2]. وقد استشهد على ما يدعو إليه بفقرات من لانسون يقف فيها ذلك الناقد الفرنسى بشدة فى وجه

(1) محمد خلف الله أحمد / من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده / ط٢ / معهد البحوث والدراسات العربية / ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م / ١٧٢ - ١٧٣ .

(2) انظر د. محمد مندور / فى الميزان الجديد / دار نهضة مصر / ١٦٢ - ١٦٣ ، ١٦٧ ، ١٧٩ - ١٨٠ . على أنه لا بد من التنبيه إلى أن اسم قدامة قد أُقْحِم هنا إقحامًا ، فالرجل لم يَدْعُ إلى الاستعانة بالدراسات النفسية أو الاجتماعية أو غيرها من الدراسات الإنسانية لأن هذه العلوم لم تكن قد ظهرت بعد ، وليس فى كلام قدامة ما يمكن أن يُؤَوَّل بهذا المعنى ولو على سبيل الاعتساف ولىّ رقبة ما قال .

الاستعانة بالمنهج العلمى فى حقل النقد داعيًا النقاد إلى العمل على إخضاع أنفسهم للنصوص الأدبية التى يدرسونها (أى اتّباع المنهج التأثرى) والاكتفاء من العلم بالتحلى بروحه من صبر ودأب ورغبة فى الاستطلاع وتوسيع دائرة المعرفة وعدم المسارعة إلى التصديق قبل تمحيص ما يراد منا تصديقه والتحقق من صحته ... إلخ ، وإن كان مندور قد عاد فنفى عن نفسه أن يكون من المعارضين للاطلاع على دراسات علماء النفس والجمال والاجتماع ، التى « تفتح آفاقا للتفكير ، وقد تزيدنا بالإنسان معرفة ، ولكنى أقول إنها غير الأدب ، وإنه لا يجوز أن نظن أننا سنجدد الأدب فى شيء عندما نقحمها فيه »[1]، كما أكّد أن « خلق الأدب أو الإنتاج الأدبى هو الآخر لا يمكن أن يفسره علم النفس : لا القائم منه على الملاحظة الداخلية ولا الذى يُدْرَس فى المعامل ، لأن علم النفس لا يسعى إلا إلى إدراك القوانين النفسية العامة التى قد تفسّر حياة الأفراد العاديين إذا صح أن هؤلاء يتشابهون . والذين يخلقون الأدب ، كما قلت، نفوس أصيلة لكل نفس منها حقائق ، فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة التى أشك أكبر الشك فى صحتها بالنسبة للعاديين من الناس »[2].

والواقع أن لكل من الذين يريدون جعل النقد الأدبى علمًا والذين يصرّون على أنه ليس شيئا آخر سوى الذوق حججهم التى يجدر بنا

(١) المرجع السابق / ١٦٤ ـ ١٦٧ .
(٢) السابق / ١٧٣ ـ ١٧٤ .

الإنصات إليها والتمعن فيها لأنها لا تخلو من قوة وإقناع فى بعض جوانبها. ومن أشهر من ناقش من الكتّاب العرب حجج الطرفين بحَيْدَة وطول بال ورغبة صادقة فى تجلية القضية د. أحمد أمين فى كتابه « النقد الأدبى » ، كما عقد محمد خلف الله أحمد لهذا الموضوع نفسه فصلاً قيما فى كتابه « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » عنوانه «طبيعة الأدب من الوجهة النفسية» تحدث فيه بالتفصيل عن الذاتية والموضوعية في تذوق الفن والأدب وما يرتبط بذلك من القضايا . وإذا كان لمثلى أن يُدْلِىَ بدلْوِه فى هذه المسألة فإنى أرى أن الحقيقة تقع فى نقطة متوسطة بين هذين الطرفين المتباعدين . لقد لوحظ فى كل عصر من العصور أن النقاد يستخلصون من الأعمال الأدبية لذلك العصر عدداً من القواعد تحظى برضا الغالبية من المتعاملين مع الأدب ، ويستمر الحال هكذا زمناً إلى أن تأتى موجة أخرى من مبدعى الأدب فى عصر لاحق فتنتج أدبا جديدا يستخلص منه النقاد بدورهم قواعد تتفق والقواعد السابقة فى بعض الأمور ، وتختلف عنها أيضاً فى بعض الأمور الأخرى . وهذه القواعد تحظى ، كما حظيت سابقتها ، برضا غالبية المتعاملين مع الأدب ... وهلم جرا . بيّد أن هذا الرضا ، بوجه عام ، لا يترتب عليه تشابه آراء النقاد فى النصوص التى يعكفون عليها ولا تذوقاتهم الأدبية لها تشابها آلياً، بل تظل هناك دائمًا مساحة كافية تعلن فيها الفردية عن نفسها فى الاهتمام ببعض الجوانب أو الدقائق التى أهملها أو غفل عنها الآخرون وفى طريقة التعبير حتى عن الرأى الواحد ... وهكذا.

وحتى لو قلنا مع د. مندور ومن يأخذون فى الأدب إِخْذَه بأن قِوَام

النقـد هو الذوق وأن المنهج السليم فى تناول الأدب هو المنهج التـأثرى فلسوف يظل هناك رغم هذا مجال للاستعانة بعلم النفس وبحوثه فى مجال الأدب والنقد ، لأن عملية التذوق الأدبى لا يمكن أن تتم على نحو صحيح إلا إذا تمّ أوّلاً فهم النص الذى نريد أن نتذوقه ، وهذا النص لا يمكن أن يتم فهمه إلا بالاستعانة بعدد من العلوم والمعارف من بينها علم النفس . وكما أن من المستحيل فهم أى نصّ دون أن نعرف لغته وقواعدها وبلاغتها ، والظروف التى أنشئ فيها ، والمعلومات التاريخية والاجتماعية والدينية والاقتصادية والفلكية والطبية والفيزيائية التى تتعلق بموضوعه ، وأحداث حياة صاحبه وملامح شخصيته ، فكذلك لا يمكن أن يكتمل فهم ذلك النصّ دون الاستعانة بالدراسات النفسية التى تلقى الضوء على بعض الزوايا منه وعلى بعض الجوانب فى شخصية صاحبه مما لا تستطيع معارف العلوم الأخرى أن تضيئه . وعند ذلك يمكن أن نطمئن إلى أن تذوقنا لهذا النصّ سيكون تذوقا سليماً وعميقاً وسيصل إلى أشياء ما كان له أن يبلغها بدون ذلك[1] .

بل إن د. مندور ، الذى يجاهد هنا بكل طاقته وقواه فى سبيل حصر النقد الأدبى فى عملية التذوق ، هو نفسه الذى سوف نراه فيما بعد يقسم النقد ثلاثة أقسام : النقد التفسيرى ، والنقد التقييمى ، والنقد

(١) هناك من النقاد من يقولون بالدخول على النص مباشرة دون الاهتمام بمعرفة أى من هذه الأشياء ، وهو اتجاه نقدى خطر يدل على الجهل أو خبث الطوية ويهدف إلى إطلاق العنان عند النقاد المغرضين لكى يقوّلوا النص ما يريدون هم أن يقولوه بحجة أن الأديب قد مات بمجرد إنتاجه للنص ، على حين أن الذى مات إنما هو ضمائرهم بل ودَوَّدَتْ وأنتنت !

التوجيهى . والنقد التفسيرى لديه يقوم على الفهم والمعرفة[1] . فهذا الذى نسميه : « فهم النص » ، وهو الخطوة التى لا بد أن تسبق عملية التذوق، وبدونها لا يمكن أن يتم هذا التذوق ، هو ما يسميه د. مندور : « النقد التفسيرى » .

ولكننا مع ذلك نتفق مع د. مندور فى أنه ستكون هناك إساءاتٌ فى الاستعانة بعلم النفس ونتائجه ، إلا أننا لا ننتهى إلى النتيجة التى يريد منا أن ننتهى إليها ، ألا وهى إبعاد الدراسات النفسية عن مجال الأدب ونقده مؤثرين عليها الجهل وظلماته ، لأن هذا المحذور قائم فى حالة الاستعانة بأى علم من العلوم فى أى ناحية من نواحى الحياة ، وهو ما لا يقول به أحد . بل إن الحياة نفسها تقوم على مبدإ التجربة والخطإ ، والبشر لم يعرفوا كيف يصيبون الحقَّ إلا بعد أن وقعوا فى كثير من الأخطاء الرهيبة والقاتلة . ولأن علم النفس هو من العلوم الجديدة التى لا تزال تنقل خطواتها الأولى، ولأنه يتناول أعقد شيء فى هذه الدنيا ، وهو النفس الإنسانية بكل ما تتسم به من غموض ورَوَاغيّة وتعقيدات وتشابكات ومفاجآت ، علاوة على أنها ليست كالجماد تخضع خضوعًا مطلقًا أعمى للقوانين ، فإن علينا توقُّع كثير من الأخطاء فى مجال الاستعانة بالدراسات النفسية فى النقد الأدبى إلى أن يَصلُب عودها وتقلّ أخطاؤها ، التى لا نحسب أبدًا ، للأسباب التى تقدمت قبل قليل ، أنها يمكن يومًا أن تختفى .

---

(١) انظر د محمد مندور / النقد والنقاد المعاصرون / ١٩٦ ، ١٩٩ ، ٢٠١ .

وقد خفف د. مندور بعد ذلك من هذه اللهجة المتشددة فلم يعد يمانع فى استخدام علم النفس فى نقد الأدب ، ولكنه دعا إلى الحذر فى هذا الاستخدام . وهو يرى أن علم النفس إنما يتكلم عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة مثلا بوصفها ظواهر إنسانية عامة ، على حين أن أفراد البشر لا يمكن أن يتطابقوا تطابقا تاما ، ومن ثم فإن « علم النفس قد يساعد فى فهم نفسية الكتّاب وتحليل الشخصيات الروائية التى يخلقها أولئك الكتاب ، ولكنه قد يضللنا أيضًا فى ذلك الفهم وهذا التحليل »[1]. بل لقد ذهب أبعد من ذلك حين رأى فى الاستعانة بالدراسات النفسية إفادة للنقد الأدبى ، إذ غذّته بكثير من النظريات التى أصبحت الآن أصولا فى تفسير عملية الإبداع وغيرها[2].

ويمثل البحث الذى أعدّه د. وليد خالد عبد الحميد الطبيب الاستشارى فى الطب النفسى بجلفورد ببريطانيا[3] مثالاً نموذجيا لما

(١) د. محمد مندور / فى الأدب والنقد / دار نهضة مصر / ٤٧ ـ ٤٨ . وقريب من هذا الرأى ما قاله سيد قطب من وجوب الحذر فى استخدام المنهج النفسى فى النقد الأدبى ، وبخاصة أنه لا يزال أمام علم النفس أشواط طوال كى تتحول فروضه وتعليلاته إلى حقائق يقينية ، إن أمكن ذلك أصلا . انظر كتابه « النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه » / دار الشروق / ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م / ١٠٨ ـ ١٠٩ ، ١٩١ ـ ١٩٣ .

(٢) انظر كتابه « فى الأدب والنقد » / ١٨٦ ـ ١٨٨ .

(٣) هذا البحث مستَمدٌ من الإنترنت هو وملخَّصان عن أعراض الاكتئاب ومقال للدكتور عبد الرحمن عسل بعنوان « الاكتئاب آفة العصر » ، وقد انتفعت بها فى كتابة الصفحات التالية التى ناقشتُ فيها د. وليد خالد عبد الحميد .

حذّر منه د. محمد مندور ، الذى أبدى ، كما رأينا ، خشيته الشديدة من سوء استخدام النظريات والدراسات النفسية فى مجال النقد الأدبى . ذلك أن د. عبد الحميد قد هجم بعنفٍ ودون تروٍّ على شعر المتنبى يبحث فيه عما يمكن أن يكون دليلاً على ما قرأه من عبارة طائرة عند بعض الكتّاب جاء فيها أن قراءة ديوان المتنبى تعطى الانطباع بأنه مكتئب وأنه لم يضحك فى حياته سوى مرة واحدة فى شبابه حين مرّ برجلين يفتخران بأنهما استطاعا أن يقتلا جُرَذًا ضخم الجسم فقال :

لقد أصبح الجُرَذُ المستغير أسيـر المنايا صـريع العَطَبْ
رمـاه الكنانـىّ والعـامـر ىّ وتلاّه للوجه فِعْل العَرَبْ

إذ سرعان ما قبض د. عبد الحميد على هذه العبارة الطائرة وأخذها على حرفها وعلى أنها الحق الذى لا مرية فيه ، وطار طيرانًا إلى ديوان الشاعر يلتقط منه كلّ ما يُشْتَمُّ منه أنه عَرَضٌ من أعراض مرض الاكتئاب .

ووجه الخطورة فى هذا هو التعجّل وإساءة الفهم والأسلوب الانتقائى الذى قرأ به الباحث ديوان الشاعر الكبير وتجاهل السياقات الشخصية والأدبية التى وردت فيها الشواهد التى التقطها وجعلها أساس بحثه ... إلخ. فأما التعجل فيتمثل فى أنه لم يحاول أن يتحقق من معنى العبارة المذكورة ، وهل قُصِد بها فعلا أن المتنبى مصاب بالاكتئاب بالمعنى الذى فهمه ، أم هل المقصود أنه فى شعره لا يتطرق لغير الحديث عن مطامحه العنيفة

وإحساسه المتفجر بنفسه واحتقاره للآخرين ؟ أما أنا فلست أفهمها على غير هذا المعنى الأخير ، وإلا لكان المتنبى مكتئبا منذ صباه على الأقل (أى منذ أن شرع ينظم الشعر) إلى أن مات ، وهو أمر مستحيل كما سنبين لاحقا . كذلك يتمثل تعجل الباحث فى أنه لم يقرأ ديوان المتنبى جيدا ، وإلا لوجد فيه مثل هذا التهكم الذى زعم أنه شىء شاذ فى قصائد شاعرنا . ولو كان قرأ الديوان قراءة المتفحص الذى يريد بلوغ الحقّ لا الذى يبغى الوصول إلى نتائج جاهزة فى ذهنه سلفًا لاستطاعت يده أن تقع على الشواهد التالية :

وجدّدتْ فَرَحًا لا الغمُّ يطرده ... ولا الصبابةُ فى قلب تُجاوره

* * *

لو استطعتُ ركبتُ الناس كلهمُ ... إلى سعيد بن عبد الله بُعْرانا[1]

* * *

وجاهلٍ مَدَّهُ فى جهله ضحكى ... حتى أتته يدٌ فرّاسةٌ وفَمُ

* * *

من علَّم الأسْوَدَ المخصىَّ مكرمةً؟ ... أقومه البيضُ أم آباؤه الصِّيدُ ؟

أم أُذْنه فى يد النَّخاس داميةً ؟ ... أم قَدْرُه وهو بالفلْسَيْن مردود؟[2]

* * *

(١) هل يمكن أن يكون مكتئبا من يقول هذا ؟

(٢) يتهكم هنا بكافور ، وهو تهكم أبعث للضحك من بيتى الجَرْذ .

وإنك لا تدرى ألونك أســـودٌ من الجهل أم قد صار أبيض صافيا[١]

* * *

وقـد ضلَّ قـومٌ بأصنامـهم فــأمـــا بزقِّ رياحٍ فَــلاَ
وذاك صـــمـــوتٌ ، وذا ناطقٌ إذا حـرَّكـوه فَـسَـا أو هَذَى[٢]

* * *

لقد كنت أحسب قبل الخَصِىِّ أن الرؤوس مـــقـــرُّ النُّهَى
فلمـــا نظرتُ إلى عـــقـله وجدتُ النُّهَى كلها فى الخُصَى[٣]

* * *

لقـد حَسُنَتْ بك الأوقات حتى كـأنك فى فم الزمن ابتـسـامُ[٤]

* * *

ولكنك الدنيـا إليك حـبـيـبـةٌ فـمـا عنك لى إلا إليك ذهابُ[٥]

* * *

أنا من جـميع الناس أطيب منزلا وأسَـرُّ راحلةً وأربح مَـتْـجَـرا[٦]

* * *

---

(١) هنا يتهكم أيضاً بكافور .
(٢) يتهكم بكافور قائلا إنه زقٌ مملوءٌ فُسَاءً .
(٣) الكلام هنا عن كافور ، والإشارة إلى خصائه .
(٤) قاله فى مدح المغيث العجلى .
(٥) فى كافور الإخشيدى .
(٦) فى ابن العميد .

إذا مـا فـارقـتنى غـسّلتنى   كـأنا عـاكـفـان على حرام[1]

وهذه ، بالمناسبة ، ليست إلا أمثلة قليلة سُقْتُها كيفما اتفق . أمن الممكن أن يكون مكتئبا من يصدر عنه مثل هذا التهكم المُصْمِى؟ إذن فليس فى الناس من هو غير مكتئب! ثم فلنفترض أن شعر المتنبى يخلو فعلا من الابتسام والضحك والتهكم ، أفمعنى هذا بالضرورة أن حياته لم تكن تعرف الضحك حقا ؟ ترى هل من الحتم اللازم أن يشتمل شعر كل شاعر على جميع ما يفعله أو يشعرُ به ؟ إن كثيرا من الشعراء يقصرون قصائدهم مثلاً على موضوعات الحرب والحماسة أو المدح ، وهى موضوعات لا علاقة بينها وبين ما يتبادله الشاعر وأهل بيته أو أصدقاؤه ومعارفه من ضحكات وقفشات ومداعبات ، ومن ثم فمن الخطإ الفادح أن يقفز الباحث إلى الاستنتاج فى مثل هذه الحالة بأن الشاعر مريض بالاكتئاب ! ولا شك أنه ، بعد استشهادى ببعض الأبيات التى تقول إن المتنبى كان يسخر ويتهكم ويَضْحَك ويُضْحِك الآخرين كما يفعل سائر البشر ، قد اتضح أن الباحث يتخذ منهجا انتقائيا لا يرى من خلاله إلا ما يُثْبِت ما دخل به بحثه مسبقاً .

كذلك ادعى السيد الباحث أن المتنبى كان دائم الأرق مما هو معروف عند مرْضَى الاكتئاب ، وذلك لقوله :

(١) الكلام هنا عن الحمّى والعرق الغزير الذى يصاحبها ، وهو دليل على أن المتنبى كان ذا روح فكاهية تهكمية رائعة لا تتخلى عنه حتى فى أعنف حالات المرض والإنهاك الجسدى .

أرَقٌ على أرقٍ ، ومِــثْلِيَ يأرَقُ   وجـوًى يزيد وعـبـرةٌ تتـرقـرقُ

ولكن فاته عدة أمور : فهذا البيت مثلا قد قاله المتنبى فى صباه ، وثمة أبيات أخرى استشهد بها الباحث قالها الشاعر بعد أن صار رجلاً وبعد أن أمسى كهلا ، فما معنى ذلك ؟ إن معناه أن المتنبى كان مصابا بالأرق طوال أيام حياته منذ أن كان صبيا ؟ فهل هذا مما يُعْقَل ؟ كيف يا ترى لم يُصَبْ بانهيار عصبى ؟ كيف لم يفكر فى أن يضع بيده حدّا لهذه الحياة المؤلمة ؟ وما قول الباحث فى هذا البيت مثلا للمتنبى :

أنام ملء جفونى عن شواردها   ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

الذى يجأر بكل قواه أن شاعرنا ، والحمد لله ، كان ينام نومًا عميقا شأن من لا يُثْقِل نفسه أى قلق ولا يلمّ بطرْفه أى أرق ؟ بل لقد أورد الباحث بيتا آخر للمتنبى من رائعته التى نظمها عن الحمّى والتى يؤكد باحثنا أنها ليست فى الحمّى بل فى الاكتئاب ، وهذا هو البيت :

ومَلَّنِيَ الفـراش وكـان جنبى   يملّ لقــاءه فى كل عــام

ومعناه ، بكل وضوح ، أنه قد أخلد فى ذلك الوقت إلى الفراش طويلاً ، وإن لم يذكر أنه كان ينام ، لكن السيد الباحث قد ساقه على أنه دليلٌ على أحد أعراض الاكتئاب ، ألا وهو فرط النوم يوميا . ومعنى هذا أن المتنبى ، مهما فعل ، فلن يسلم عند السيد الدكتور من تهمة الإصابة بالاكتئاب ، وهو ما يذكّرنا بقصة الحمل المسكين والذئب المفترس الذى كان قد صمّم على أكله بحجة أنه عكّر عليه الماء رغم أن التيار كان

يجرى من ناحية الذئب لا من ناحية الحمل ... إلى آخر القصة التى يعرفها الجميع .

على أن د. وليد عبد الحميد ، رغم ذلك كله ، قد فاته شىء فى منتهى الأهمية كان كفيلا بتغيير رأيه لو تنبه إليه ، ألا وهو أن الأرق الذى يتحدث عنه المتنبى إنما هو أرق الحب لا أرق الاكتئاب . وهذا مذكور فى الشواهد التى ساقها ، بيد أنه للأسف قد أصمّ أذنيه عنه وغطّى عينيه . وإلى القارئ هذه الأبيات :

أَرَقٌ على أرقٍ ، ومِثْلِيَ يأرقُ وجوًى يزيد وعبرة تترقرقُ
جَهْدُ الصبابة أن تكون كما أرى: عينٌ مسهَّدة ، وقلبٌ يخفق

* * *

كأن سهاد الليل يعشق مقلتـ ـيّ فبينهما فى كل هجرٍ لنا وصلُ

* * *

ليت الحبيب الهاجرِى هجر الكرى من غير جُرْمٍ واصلِى صلة الضّنَى

أما فى البيت التالى فإن أرق الشاعر ، وإن كان سببه الحزن على أخت سيف الدولة ، لا علاقة له البتة بمرض الاكتئاب :

أرى العراقَ طويلَ الليل مُذْ نُعيَتْ فكيف ليل فتى الفتيان فى حَلَبِ؟

وليس معنى هذا أنه كان يأرق فعلاً كل ذلك الأرق كما تقول الأبيات ، بل هو مجرد تقليد شعرى يجرى عليه شعراء العرب ، وإن كان

بعضهم يبالغون فيه كالمتنبى على سبيل المثال ، وهذا أمر معروف جيدا لدارس الأدب العربى . ومثله كثرة كلام شعرائنا القدماء عن نحول أجسادهم بسبب من ضنى الحبّ ، وهو ما لم يتنبه إليه باحثنا فاتخذ من الأبيات التالية دليلاً على اكتئاب المتنبى لأن من أعراض الاكتئاب فقدان الوزن أو زيادته بدرجة ملحوظة (لأكثر من ٥٪ من وزن الجسم فى الشهر كما جاء فى كلامه) :

كَفَى بجسمى نُحُولا أننى رجلٌ لولا مخاطبتى إياك لم ترنى

* * *

شَـيْبُ رأسى وذلّتى ونحـولى ودموعى على هواك شهـودى

* * *

وخيال جسمٍ لم يُخَلّ له الهوى لحمًا فينحله السّقَامُ ولا دَمَا

* * *

وإنى لأعشق مِنْ عشقكم نحـولى وكُلّ امـرئ ناحلِ

* * *

ما لى أكتّم حبًا قد برى جسدى وتدّعى حُبّ سيف الدولة الأُمَمُ؟

ومن الواضح هنا أيضًا ، كما فى الأبيات التى استشهد بها الباحث على أرق المتنبى ، أن سبب النحول ، حسبما يقول الشاعر ، هو الحبّ . وبالمناسبة فإن هذه الدعوى منتشرة فى شعر المتنبى منذ صباه إلى آخر حياته ، وليس مما يقبله المنطق أن يظل المتنبى نحيلاً طوال حياته بسبب

الاكتئاب ، ولا حتى بسبب الحب . إنما هو التقليد الشعرى الذى تحدث عنه نقادنا القدماء وأمروا الشعراء بمراعاته إذا أرادوا أن يحظى غزلهم ونسيبهم بالقبول لدى حبائبهم ولدى القراء معًا : لقد كانت وصية أبى تمام للبحترى مثلا أن يُكْثِر فى نسيبه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الأشواق ولوعة الفراق[1]، وأوجب قدامة بن جعفر أن يَكْثُر فى النسيب التهالك فى الصبابة والرقة والخشوع والذلة والانحلال ومظاهر السقم دليلاً على شدة الشوق[2].

ومن إساءة الفهم أيضًا استشهاد الباحث بالأبيات التالية على أحد أعراض الاكتئاب الذى يدّعى تحققه فى حالة المتنبى ، وهو الهياج أو تخلف النشاط الحركى والنفسى يوميًا :

مفرشى صهوة الحصان، ولكـ ـنّ قميصى مسرودةٌ من حديد

* * *

ألِفْتُ ترحُّلى وجعلت أرضى قتودى والغُرَيْرِىَّ الجُلالا

* * *

فما حاولتُ فى أرضٍ مُقاما ولا أزمعتُ عن أرض رحيلا

* * *

(١) انظر الحصرى/ زهر الآداب وثمر الألباب / المطبعة الرحمانية / ١/ ١٠١.

(٢) انظر قدامة بن جعفر / نقد الشعر / تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى / مكتبة الكليات الأزهرية / ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م / ١٣٤ ـ ١٣٥ ، ١٣٧ .

دعـــوتك لما برانى البـــلا ء وأوهن رجلىَّ ثقْلُ الحـــديد
وقد كـان مشيـهـما فى النعـا ل ، فقد صار مشيهما فى القيود

وأحب أولاً أن أبين أن هذه الأبيات هى من شعر الصبا عند المتنبى دون مراحل عمره الأخرى . وثانيا من المضحك تصوّر أن المتنبى لم يكن يكفّ قط فى ذلك الحين عن الرحلة من مكان إلى مكان إما سائراً على قدمه وإما راكبا على صهوة حصانه ، لا يتوقف ولا يكل ولا يملّ . إن هذا إن حدث يكن جنوناً مطبقا لا اكتئابا وحسب ، والمتنبى لم يكن يوماً مجنوناً ! وثالثًا فإن هذا الكلام مبالغ فيه على عادة كثير من الشعراء العرب الذين كـانوا يتـخذون من كـثـرة الرحلة وراء نوال المـمدوحين مَفْخَراً يتمدحون به ويتيهون أمام العالمين ، فحركة المتنبى الكثيرة فى هذه الأبيات ليست حركة الاكتئاب بل حركة السعى وراء العطايا والأموال بوجه عام .

ومما أخطأ الباحث فهمه كذلك الأبياتُ التالية التى يدَّعى أنها تصوِّر فقدانَ المتنبى الشعور بالأهمية الشخصية أو إحساسَه المفرط بالذنب دون ما يدعو إلى ذلك ، وبمعدل يومى تقريبا حسبما جاء فى كلامه ، وهو أيضاً أحد أعراض الاكتئاب كما يقول :

فلو أنى حُسِدْتُ على نفيسٍ لَجُدْتُ به لدى الجَدِّ العثـورِ
ولكنى حُسِدْتُ على حيـاتى ومـا خيـر الحيـاة بلا سرور؟

* * *

وإنى لَمِنْ قـوم كـأن نفـوسـهم بها أنفٌ أن تسكُن اللحم والعظما

* * *

قــد ذقتُ شــدة أيامى ولذتهــا   فما حصلتُ على صابٍ ولا عسل

والحق الذى لا مِرْيَةَ فيه أن الأبيات ، على العكس مما يدعى الباحث، تبرهن أقوى برهان على إحساس حاد لدى المتنبى بأهميته وتميُّزه ، ومن ثم بأنه قد أصبح مثار حسد الآخرين . وفى شعره من مثل هذه الأبيات الكثيرُ كقوله :

فـمـا لى وللدنيا؟ طِلاَبى نجومها   ومسعاىَ منها فى شدوق الأراقمِ

* * *

ما أبعد العيب والنقصان من شرفى!   أنا الثـريا ، وذانِ الشَّيْبُ والهـرمُ

* * *

سبحان خالق نفسى! كيف لذَّتها   فـيـمـا النفـوس تراه غـاية الألم؟

* * *

أُطَاعِنُ خيلا من فوارسـهـا الدهرُ   وحيدا، وما قولى كذا ومعى الصبر؟

* * *

أبدو فيسجد مَنْ بالسوء يذكرنى   ولا أعــاتبــه صــفــحــا وإهوانا
وهكذا كنتُ فى أهلى وفى وطنى   إن النفيس غـريب حيثـمـا كـانا

* * *

وكم من جبالٍ جُبْتُ تشهد أننى الـ   ـجبال وبحرٍ شاهدٍ أننى البحرُ

* * *

وكلّ ما خلق الله وما لم يُخْلَقِ   مُحْتَقَرٌ فى همتى كشعرة فى مفرقى

* * *

لتـعلم مـصـرُ ومن بالعـرا   ق ومن بالعـواصم أنّى الفـتى

وفضلا عن ذلك فليس فى شعره أى إحساس بالذنب البتة ، فالذنب دائما لديه هو ذنب الناس والدنيا وليس ذنبه هو ، فهو فوق الأخطاء والعيوب ، وهو وحده كُومٌ ، والعالم كله كوم آخر لا يرتفع إلى مستوى كومه ولا يبلغ ضخامته . إنه يقف وحده فى مواجهة الدهر ، كلُّه تحدٍّ وأنفة .

ومثل هذا الرجل لا يمكن أن يفكر فى الانتحار كما يزعم الباحث إذ يسوق عددا من الشواهد يكرر فيها الشاعر ذكر الموت ، ويراه أعذب من حياة الذل والقهر والعار . وما دام التفكير الملحّ فى الموت والمحاولات المتكررة للانتحار هو عرضًا آخر من أعراض الاكتئاب ، فإن السيد الباحث يسارع إلى التقاط كل بيت يرد فيه ذكر الموت عند المتنبى صائحًا : « هذا هو الدليل على اكتئابه » . إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة ، فليست العبرة بذكر لفظة الموت بل بالسياق الذى ترد فيه تلك اللفظة . وهذه بعض الشواهد أضعها تحت بصر القارئ ليتأكد له صدق ما أقول :

إذا غـامـرتَ فى أمـرٍ مَـرُومِ   فــلا تقنع بما دون النجــومِ
فطعم الموت فى أمـرٍ حـقـيـرٍ   كطعم الموت فى أمـر عظيم

* * *

وإنى لمن قـومٍ كـأن نفـوسـهم   بها أنَفٌ أن تَسْكُن اللحم والعظما
كذا أنا يا دنيا: إذا شئتِ فاذهبى   ويا نفس، زيدى فى كرائهها قدما

* * *

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحَسْبُ المنايا أن يَكُنَّ أمانيا

وهذا أيضًا أحد المعانى التى تكثر فى شعرنا دلالةً على أنفة العربى من الحياة المذلة وإيثاره الموت الوحىّ عليها .

حتى قصيدة المتنبى المشهورة فى وصف الحمّى نرى باحثنا يصرّ إصرارًا عجيبا وغريبا على أنه إنما نظمها فى وصف الاكتئاب . وهو هنا يجرى ، حسبما يتوهم ، خلف طه حسين ، الذى زعم أنه قال ذلك فى كتابه « مع المتنبى » ، وهو غير صحيح[1] . وحتى لو كان صحيحا فإنى لأعجب أشد العجب لهذا الأسلوب الغريب من التفكير حيث يردّد الشخص ما يقوله الآخرون لا لشىء إلا أنّ قائله رجل مشهور . إننى لن أفعل شيئا فى الردّ على هذا الفهم المضحك إلا إيراد الأبيات التالية ، وهى من القصيدة ذاتها :

عليل الجسم ممتنع القيام شديد السُّكْرِ من غير المُدَامِ

وزائرتى كأن بها حياءً فليس تزور إلا فى الظلام

بذلتُ لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت فى عظامى

يضيق الجلد عن نَفَسى وعنها فتُوسِعُه بأنواع السقام

إذا ما فارقتْنى غسّلتْنى كأنّا عاكفان على حرامِ

يقول لى الطبيب : أكلْتَ شيئا وداؤك فى شرابك والطعام

....

فإن أُمْرَضْ فما مَرِض اصطبارى وإن أُحْمَمْ فما حُمّ اعتزامى

(١) انظر ص ٣١٩ ـ ٣٢١ من كتاب « مع المتنبى » لطه حسين (ط١١ / دار المعارف / ١٩٧٦م) حيث يحلل عميد الأدب العربى هذه الرائعة ، ولا نجد ذكرا للكآبة من قريب أو من بعيد .

وواضح أن الكلام فيها عن علة جسمية يفقد فيها المتنبى وعيه ، وهذا هو بُحْرَان الحُمَّى ، وهذه العلة تسكن عظامه ويضيق بسببها نَفَسه ، ويعزوها الطبيب إلى طعام أو شراب ضارّ . ومتى كانت الكآبة تسكن العظام أو تسبب ضيق النَّفَس أو العرق الغزير ؟ ثم لماذا نذهب بعيدا ، والمتنبى نفسه يقول فى آخر الأبيات السابقة إنه كان محمومًا ؟ أم ترى ينبغى علينا أن نقطع لسان المتنبى وندّعى نحن عليه المزاعم كما يحلو لنا؟

ثم أخيراً هل المكتئب يجد فى نفسه باعثًا على أى شىء فيطمح إلى بلوغ المعالى ، ويبدع الشعر الرائع الذى يخلب النفوس ويثير الحسد فى قلوب المنافسين ، ويشارك فى الغزو مع سيف الدولة ، ويتمنى أن يتولى ولاية فى مصر ... إلخ ؟

فهذا مثالٌ جلىّ على الخطإ فى تطبيق نتائج علم النفس فى مجال الأدب ، إلا أن مثل هذه الأخطاء لا ينبغى لها أن تَثْنِىَ المشتغلين بالأدب ونقده عن الاستعانة بتلك النتائج ، وإن كان من الواجب أن تدفعهم إلى توخّى المزيد من الدقة والتبصُّر تجنبا للوقوع فى مثل ما وقع فيه د. وليد عبد الحميد بسبب التعجّل وعدم قراءة النصوص قراءة صحيحة وإغفال السياقات التى وردت فيها هذه النصوص .

* * *

على أن الاستعانة بعلم النفس فى دراسة الأدب لا تقتصر على مواجهة النصّ بغية فهمه وتذوقه بل تشمل ، إلى جانب ذلك ، محاولة تفسير عملية الإبداع ، والسعى إلى معرفة سرّ المتعة التى يزوّدنا بها العمل الأدبى ، والبحث عن أوجه الارتباط بين نتائج علم النفس والأساليب الفنية التى استجدّتْ فى الأجناس الأدبية المختلفة ، ومعالجة فهم العمل

الأدبي في ضوء شخصية صاحبه ، والعكس بالعكس ... إلخ . وهناك الآن فرع من فروع علم النفس يُدْعى « Psychology of Literature : علم نفس الأدب أو علم النفس الأدبي » . وفي هذا الصدد يمكن أن نذكر مقال أمين الخولي « علم النفس الأدبي » بالمجلد الأول من مجلة «علم النفس » عام ١٩٤٥م ، وكتاب « The Psychology of Literature » الذي صدر في لندن عام ١٩٥٦م لمحرره روباك (A. A. Roback)، وكتاب «علم نفس الأدب» الذي أصدره الدكتور مصطفى عبد الحميد حنورة في القاهرة عام ١٩٩٨م .

ونبدأ بعملية الإبداع الأدبي ومحاولة فهمها وتفسيرها . وقد كان المظنون قبلاً أن مصدر هذا الإبداع يقع خارج ذات الشاعر بل خارج العالم المنظور نفسه ، فالشاعر (طبقًا لما كان الإغريق يعتقدونه) يتلقى إلهامه ككل الفنانين ممن كانوا يسمّونهن « ربات الفنون » ، إذ ورد في أساطيرهم أن هناك ربّات تسعا كانت كل منهن ترعى فنا من الفنون مثل كاليوبا لشعر الملاحم والفصاحة ، ويوتريا للموسيقى والشعر الغنائي ، وإراتو للشعر الغرامي ، وپولوفيميا للخطابة والأشعار الدينية[1]. كذلك كانت هناك أيضًا آلهة ذكور لرعاية الفنون والآداب كأپولو إله النور والموسيقى والشعر والنبوءات[2].

وقد غَبَرَ زمن على العرب كانوا يعتقدون فيه أن الشاعر يسكنه شيطان

---

(١) الموسوعة العربية الميسرة / دار نهضة لبنان / ١ / ٨٦١ .

(٢) المرجع السابق / ١ / ٤١ ، وموسوعة المورد العربية / دار العلم للملايين / ١٩٩٠ / ١ / ٤١ ، وكذلك Betty Radice, Who's Who in the Ancient World, Penguin Books, 1975, P. 61 (art. Apollo).

يلهمه الشعر : ومن ذلك ما قيل عن عبيد بن الأبرص والأَتيّ الذى أتاه فى المنام بكبّة من شعر ألقاهـا فـى فمه قائلا له : « قُم » ، فقام وصار منذ ذلك الحين شاعراً . وكـان لكل شيطان من هؤلاء اسم خاص به : فـ « أبو مرة » هو شيطان جرير كما جاء فى « المقامة الإبليسية » لبديع الزمان الهمذانى ، و « مِسْحل » شيطان الأعشى ، و « جُهُنّام » شيطان خصمه طبقا للبيت التالى للأعشى نفسه :

دعوتُ خليلى مسحلا ودعَوْا له   جُهُنّام ، بُعْداً للغوىّ المذمَّم!

أما أبو بكر بن دُرَيْد فيُدْعَى شيطانه « أبا زاجية » ... وهكذا . ويظهر من الروايات والأشعار التى وردت فى ذلك أن الفضل كلّه فى مسألة الإبداع الشعرى والتفوق على الشعراء الخصوم أو التقصير عنهم إنما يعود إلى شياطين الإلهام ، أما دور الشعراء فيبدو أنه دور سلبى :

فإذا التقينا ناك شعرىَ شِعْرَه   ونزا على شـيطانه شـيطانى

* * *

إنى وكلّ شاعر من البَشَرْ   شيطانه أنثى ، وشيطانى ذَكَرْ

* * *

إنى وإن كنت صغير السنّ   وكـان فى العين نبـوٌّ عنى
فـإن شيطانى أمير الجن   يذهب فى الشـعـر كلّ فنّ
حتى يردّ عنّىَ التظنّى[1]

---

(١) انظر فى ذلك دراسة جولدتسيهر عن « جن الشعراء » فى كتاب د. عبد الرحمن بدوى «دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى»/ دار العلم للملايين/ ١٩٧٩م/ ٢٣٨ ـ ٢٤٥ .

أما علماء النفس فإنهم ، فى بحثهم عن مصدر الإبداع الأدبى (والفنى عمومًا) ، قد اتجهوا داخل النفس الإنسانية ، وانتهى فرويد مثلاً إلى أن هذا المصدر هو اللاشعور ، تلك الخزانة التى تقبع فى ظلمات قاع النفس لايتنبه إليها أحد ولا حتى صاحبها . وهذه الخزانة تحتوى ، كما يقول ، على الرغبات الجنسية التى كَبَتَها صاحبها فى طفولته حين وجد أن المجتمع لا يقرّه على تحقيقها ، ثم جاءت الآن اللحظة المناسبة للتسامى بها والتخفف من التوتر الذى تحدثه من خلال إبداع عمل أدبى (أو فنى) . ويُرجِع يونج هو أيضًا الإبداع إلى اللاشعور ، إلا أن اللاشعور عنده هو لاشعور جماعى فى الغالب ، إذ يرث كلُّ إنسان عن الجنس البشرى الذى ينتمى إليه خبرات الأسلاف وأساطيرهم وتُرّهاتهم المختزَنة فى اللاشعور الجمعى (أى اللاشعور الذى تشترك فيه الإنسانية كلها) وراثة بيولوچية[1] .

والناظر فى هذا الكلام يستطيع أن يتبين فيه قدرا هائلا جدا من التعسف ، فمن قال إن الرغبات البشرية هى رغبات جنسية فحسب ، أو إن المعرَّض للكبت من رغبات البشر هو الرغبات الجنسية وحدها ؟ وعلى أى أساس يقال إن هذه الرغبات المكبوتة تقتصر على مرحلة الطفولة ، أو إنه يحدث لها عملية تسامٍ فتتحول من رغبات مكبوتة إلى إبداعات أدبية

---

(١) انظر مثلاً د. مصطفى سويف / الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة/ ط٣ / دار المعارف / ٧٣ ـ ٩٠ ، ١٩٩ ـ ٢٠٨ ، وقاسم حسين صالح / الإبداع فى الفن / ط٢ / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ١٩٨٦م / ١٦ ـ ٢١ .

وفنية ؟ وهل الأعمال الأدبية مثلا (وهى التى تهمنا هنا) تدور كلها حول الجنس وشهواته ؟ أليست هناك موضوعات أخرى غير الجنس ؟ بيقين هناك الحبّ العذرى والدفاع عن الوطن والصراع حول المال والمناصب والجاسوسية وجرائم القتل والسرقة والحقد على المتفوقين والطموح الإنسانى والتشاؤم والمعصية ... إلخ ، فكيف جاز لفرويد أن يتجاهل هذا كله ويلغيه بجرة قلم فلا يرى إلا الجنس وإلا الكبت لشهواته؟ وحتى لو كان الإبداع الأدبى يدور حول الجنس ، فمن قال إنه ينتهى دائما بإشباع هذه الرغبة ؟ وماذا عن الأدباء الذين لم يعانوا من كبت فى حياتهم فتزوجوا ممن يحبون ويشتهون وأنجبوا منهن وبنَوْا معهن أسرا سعيدة، ومع ذلك يبدعون الأشعار والقصص وغيرها من الفنون الأدبية ؟ ترى كيف تفسر نظرية فرويد هذا الأمر ؟ ولنفترض أننا سلّمنا بما يقول فرويد عن كبت الرغبة الجنسية والتسامى ، فما الذى يجعل هذا التسامى فى حالة « أ » من الناس يتحول إلى إبداع فنى ، ولا يتحول إلى مثل هذا الإبداع فى حالة « ب »؟ بل ما الذى يحوّله فى حالة « س » إلى إبداع شعرى مثلا ، وفى حالة « ص » إلى إبداع قصصىّ ؟ ثم إن فرويد بهذه الطريقة يتصور الناس كلهم مرضى نفسيين ، فهل يمكن أن يكون هذا صحيحًا ؟

كذلك ما هذا اللاشعور الجمعى الذى يقول به يونج والذى هو عبارة عما ترسب فى النفس البشرية أثناء آلاف السنين من « الأساطير والترّهات » كنموذج الخطيئة والتكفير ، وتشهّى الموت والعودة إلى الرحم ، والولادة الجديدة كما جاء عند مود بودكين الناقدة

الأمريكيـة المتأثـرة بكارل يونغ[1] ؟ ترى كم البشر يوافقون بودكين على ما تقوله عن هذه النماذج ؟ إننا نحن المسلمين مثلاً لا نشعر أبدا بصدى أى شىء من هذا فى نفـوسنا على أى نحـو من الأنحـاء . ثم إن هذه الأفكار لا تُورَث بيـولوچيا بل يتشربها الإنسان من خلال الثقـافة التى يتلقـاها ويقتنع بهـا . كذلك من الواضح أن ذلك اللاشعور الجمعى هو شىء يقع فى الأصل خارج النفس الفردية ثم ينتقل إليها بالوراثة ؟ فأين مكان هذا اللاشعور يا ترى ؟ وكيف يتم انتقـاله إلى نفس كل إنسـان بيولوچيا؟ وهل يمكن أن يرث كل إنسان الخبرات التى تقع لجميع الناس فى كل العصور وجميع الأمكنة ؟ ولماذا يقـتصر ذلك على الأساطير والتُّرَّهات وما أشبه ولا يشمل الخبرات العلمية والعملية ؟ إن ذلك فى الواقع غريب جدّ غريب ! ثم أين الدليل على ذلك كله ؟ إن يونغ يستدل على وجود هذا النوع من اللاشعور بأن روائع الأدب والفن تتسم بسمة الخلود ، فهل هذا دليل كاف ؟ وماذا عن الأعـمال الأدبية والفنية غير الخالدة ؟ بل هل هناك أعمال فنية وأدبية يُجْمِع على روعتها والاستمتاع والانبهار بها كل البشر؟ كلا ، إذ ما من عمل أدبى أو فنى ، مهما كان رائعًا فى نظر جماعة من النقاد والجمهور ، إلا وهناك من لا يراه بهذه الروعة . كذلك فمن الاعتساف الشديد بل المستحيل ردّ كل عمل أدبى أو فنى إلى هذه الرواسب الأسطورية والترّهيـة المزعومـة ، إذ إن الغـالبيـة

---

(١) انظر الفصل السادس من كتاب ستانلى هايمن « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » (ترجمة د. إحسان عباس ود. يوسف نجم) ، وعنوانه « مود بودكين والنقد النفسى » .

الساحقة من هذه الأعمال لا علاقة لها ظاهراً أو باطنا بتلك الأساطير والترهات . ومن الغريب أيضًا أن يقال إن هذه الرواسب هى وحدها التى تلتقى عندها البشرية جميعا . أليس فى العلوم والرغبة فى السيطرة على الطبيعة والطموح إلى القضاء على المرض والفقر والتطلع نحو السعادة مثلا ما يربط أفراد البشرية ؟ أمن المعقول أن البشر ، رغم كل هذا التقدم الذى أحرزوه ، لا يرتبطون إلا عن طريق الأساطير والترهات الضاربة فى أعماق الأحقاب ؟

وبالمناسبة فأغلبية الجماهير لا تُلْقِى أدنى بالٍ للروائع الأدبية والفنية ، ولو كانت المسألة مسألة لاشعور جمعى لكانت هذه الجماهير هى أول من تفتنها هذه الروائع ولكان تحمسها لها أشدّ من تحمس غيرها لأنها أقرب من المثقفين والنقاد إلى الفطرة التى تقترب من هذا اللاشعور المفترض ! ولكنْ على العكس من ذلك فإن الذى يشترك فيه الناس جميعًا كرغبة الجنس والطعام والشراب والتطلع إلى القوة والسلطان وما إلى ذلك ليس من الإبداع الفنى أو الأدبى فى شىء ، وإن صلح كل من هذه الرغبات أن يكون موضوعًا لعمل فنى أو أدبى . إن ما قاله فرويد ويونج ليس له من معنى إلا أن فلانا أو علانا إنما يبدع لأنه مبدع . أى أن كلا من هذين العالِمين لا يقدّم حلا فى الواقع للمشكلة بل يرحّلها إلى موضع آخر .

أما د. مصطفى سويف فيرى أن منشأ العبقرية هو وجود صَدْع بين الشخص والمجتمع الذى ينتمى إليه يسبب له التوتر ويدفعه إلى العمل على التلاؤم مع مجتمعه كرة أخرى عن طريق إحداث تغيير فى الوضع الذى لا يرضى عنه مع قبول بعض الحواجز الذى تسبب هذا الصدع ، وذلك

على عكس المراهق ، الذى يواجه هذا الصدع بالعمل على تحطيم أسبابه تحطيما كالدين والأدب والتقاليد ، وكذلك على عكس الذُّهانى ، الذى يستغرقه الخيال والعيش فى عالمه بدلاً من محاولة التغيير الواقعى . لكن رأب هذا الصدع فى حالة العبقرى إنما يتحقق عن طريق الإبداع الذى يستحوذ على إعجاب جمهوره به وبإبداعه ، ومن ثم يحس بالانتماء إلى مجتمعه من جديد . أما لماذا يكون المبدع نحاتا أو رسّامًا أو أديبا ... ، ولماذا يكون الأديب شاعراً أو قصاصا ... إلخ ، فمرجع ذلك إلى الإطار الذى تكونت خبراته وثقافته فيه ، فهذا الأديب مثلا قد أُتيح له منذ الطفولة قراءة الشعر أكثر من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى فكان شاعرا ، ونفس الشىء يقال عن القصاص ... وهلم جرا[1] .

ويأتى الدور الآن لنتساءل : ترى ما الذى يجعل فلانًا يواجه هذا الصّدْع بالاستغراق فى الخيال والاكتفاء به عن محاولة تغيير الواقع المرفوض ، على حين يجعل فلانا الآخر يواجهه بالإبداع الفنى والأدبى ؟ ثم ألا يعمل الأسوياء جميعا على التغلب على هذا الصدع وينجح كثير منهم فى ذلك من خلال وسائل أخرى غير الإبداع ؟ والمراهقون ، أليس يلجأ كثير منهم إلى ممارسة الفن والأدب ، بل تستمر نسبة منهم فى هذه الممارسة إلى آخر حياتها بما يدل على أن التفرقة بينهم وبين المبدعين ليست تفرقة حاسمة ؟ وهل كل المراهقين يعملون على تحطيم ما يسبّب لهم الصدع المذكور تحطيما لا يبقى ولا يذر ؟ لو كان هذا الكلام

(١) انظر الفصلين الأول والثانى (بعنوان « العبقرية » و « الشاعر ») من الباب الثانى من كتابه « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة » .

صحيحًا لرأينا المجتمع فى حالة حرب دائمة بين المراهقين وسائر طوائف المجتمع العُمْرِيّة ، وهو ما لا وجود له إلا فى خيالات بعض علماء النفس. إن الأغلبية العظمى من المراهقين تتقبل كثيرا مما ضربه الدكتور سويف من أمثلة على الحواجز التى تؤدى إلى التصدع بينهم وبين مجتمعهم كالدين والآباء ، فمن المعروف مثلا أن النزعة الدينية تشتد فى فترة المراهقة ، وكثير جدا من المراهقين يحبون آباءهم رغم ما قد ينشأ بينهم وبين هؤلاء الآباء من خلافات ، وهذا وذاك من الأمور المشاهدة التى لا تحتاج إلى تدليل . ثم إنه كثيرا ما يحدث أن يُكْثِر الموهوب من القراءة فى الشعر مثلا أكثر من القصة ، لكنه فى نهاية المطاف يصبح قصاصًا لا شاعرا، ومعروف أن كثيرا من الأشخاص ينتمون إلى بيئة أدبية قصصية ، ثم هم يصبحون شعراء لا قصاصين ، وربما لم يصبحوا مبدعين على أى نحو . ترى لماذا كتب محمد تيمور مثلا القصة القصيرة والمسرحية رغم أن أباه إنما كان باحثا لغويا وإسلاميا ، وعمّته شاعرة ؟ ولماذا كان ابن توفيق الحكيم موسيقيا رغم أن أباه كاتب روايات وقصص قصيرة ومسرحيات ؟ ولماذا اتجه ثروت أباظة إلى الروايات رغم أن أباه لم يكن روائيا بل كان يكتب المقالات فقط ، وعمه الذى تزوج هو بابنته كان شاعراً غنائيا ومسرحيا ، وهو نفسه كان يحفظ فى صباه وشبابه شعرا كثيرا ؟ وكيف نفسر ، على سبيل المثال ، إبداع العقاد فى مجال الشعر والرواية والمقالة الأدبية والدراسات النقدية جميعًا ، وكذلك إبداع صلاح جاهين فى الرسم الكاريكاتيرى والشعر العامى معاً رغم أن بيئة أى منهما لم تكن بيئة أدبية أصلا ؟

ومن قال إن الفنان عندما يبدع يحظى دائمًا برضا مجتمعه عن عمله؟ ألا يحدث أن يثير حنقَ هذا المجتمع ، ورغم ذلك يمضى فى نفس الاتجاه متلذذًا بهذا الحنق ؟ إن كثيرا من الأدباء مثلا إنما يوسّعون بأعمالهم عن عمد (فى بعض الأحيان على الأقل) ذلك الصدع الموجود بينهم وبين مجتمعاتهم حتى إن هذه المجتمعات لا تقبل تلك الأعمال ، إن تقبلتها ، إلا بعد وقت طويل من موتهم ؟ وهل شرطٌ أن يدور الإبداع الأدبى حول الصدع بين الأديب ومجتمعه ؟ الواقع أنه كثيرا ما يكون مدار الأدب لا حول المشاكل الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية بل حول أزمة الأديب العاطفية أو القضايا الفلسفية الخالدة مثل « من أين جئنا ؟ وما الهدف من وجودنا فى الدنيا ؟ ولماذا كل هذا الألم فى حياة البشر ؟ ». ومن النوع الأول نونية ابن زيدون فى ولأدة بنت المستكفى ورسالته الهزلية فى هجاء ابن عبدوس ورواية « الحب الأول» لترجنيف ورواية « سارة » لعباس العقاد ، ومن النوع الثانى «رسالة حى بن يقظان » لابن الطفيل ورائعة المتنبى الميمية فى وصف الحُمّى ومرثية أبى العلاء فى أبى حمزة الفقيه وشعر ابن خفاجة فى وصف الجبل ومسرحية كريستوفر مارلو عن «فاوستوس» ومسرحية الحكيم « أهل الكهف » وقصيدة العقاد « سلع الدكاكين فى يوم البطالة » وقصيدته الأخرى «عيش العصفور» ورواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ ... إلخ، وهو كثير جدّ كثير . بل قد يكون موضوع الإبداع هو التعبير عن الابتهاج بنشوة لقاء الحبيبة وما أشبه ، كبعض أشعار ابن زيدون فى ولأدة ، وقصيدة « الصدار » للعقاد ، ورائية بشار عن اللذة التى اجتناها من فتاة

صغيرة غرّر بها . وقد يكون موضوعه تمجيد إنجازات المقاومة الوطنية أو تصوير أفراح الانتصار على العدو . إذن فليس شرطًا أن يكون هناك صدع بين الأديب ومجتمعه كى يكون هناك إبداع . إننى لا أحاول أبدًا التحقير من جهود علماء النفس ، ولكنْ أحاول تبصيرهم بما أتصوّر أنه ثقوب في نسيج أفكارهم كى يرْتقوها ، فنحن كلّنا فى قارب واحد ، وأرجو أن يُفْهَم كلامى فى إطاره الصحيح .

وإذا كان لى أن أشارك بدلوى فإنى أذكر هنا ما خطر فى بالى أثناء محاضرة لى فى هذا الموضوع ضمن مقرر « النقد الأدبى الحديث » فى جامعة قطر وطرحته على الطالبات فى حينه من أنه قد يُكْتَشَف يومًا وجود مواضع على قشرة المخّ خاصة بالفنون والآداب تكون هامدة عند قوم ونشطة عند آخرين بفعل عوامل متعددة كالوراثة والتغذية وطريقة التنشئة وألوان الثقافة التى يحصّلها الفرد والتجارب والمواقف التى يمرّ بها فضلاً عن رغبته فى أن يكون فنانًا أو أديبا أوْ لا ومثابرته فى ذلك أو عدمها ... إلخ ، وهو رأى أذكره على علاته كما خطر لى ، ولا أدّعى بشأنه أى شىء .

ومما يتناوله علم النفس أيضًا من الموضوعات المتعلقة بالأدب عمليةُ الإبداع ذاتها . وإذا كانت النظرة القديمة لهذه المسألة تتلخص فى أن الإلهام يهبط فجأة على المبدع من حيث لا يدرى فينجز العمل الأدبى الذى يريد أن يؤلّفه ، فإن الدراسة النفسية لهذه العملية تقول شيئًا آخر : فالعمل الأدبى يبدأ أولا على هيئة فكرة مبدئية ما تلبث أن تتطور داخل عقل الأديب من خلال حوار ذاتى إلى أن تتماسك بدرجة أو بأخرى ،

وعندئذ يشرع فى إخراجها ، مع خضوعها أثناء ذلك إلى عمليات تطوير وإضافة وحذف وتحوير ... إلخ . إن هذه الفكرة المبدئية هى بمثابة البذرة المخصبّة التى تدفع وجدان الأديب وخياله إلى التأجج وتجعله أسير هواها لا يهدأ ولا يستقر إلا بالفراغ منها وإخراجها فى شكل عمل أدبى . على أنْ ليس معنى هذا أن النشاط الإبداعى يمضى فى خط مستقيم إلى النهاية أو أن الأديب يكتفى حينئذ بتلقى الأفكار والصور والعبارات والأشكال وما إلى ذلك تلقيا سلبيا ، بل كثيراً ما يلتوى بالنشاط الإبداعى الطريقُ ، وقد ينْسَدّ فلا يستطيع الأديب أن يتقدم خطوة ، وعليه آنذاك أن يبحث عن طرق أخرى ويجرِّب أساليب جديدة إلى أن تعود حركة الإبداع كرة ثانية، وقد يركن إلى السكون بعض الوقت عجزا إلى أن يعثر على حلّ للمشكلة التى تواجهه وتعرقل عمله(١) .

هذا ، ويقسم بعض علماء النفس عملية الإبداع إلى أربع مراحل : مرحلة الإعداد أو الاستعداد ، حيث ينشغل ذهن المبدع بموضوعه فيجمع المواد التى تساعد على بلْوَرَته ووضوح أبعاده ، ثم مرحلة الاختمار، وهى مرحلة التشبع والملل والإرهاق ، وفيها يتوقف المبدع عن العمل على حين يظل ذهنه مشغولاً ، عن وعى أو غير وعى ، بالموضوع، مع شعور بالإحباط والألم ، إلى أن تهلّ مرحلة الإشراق بما تقدّمه من حلول وتفاصيل ، ثم تأتى المرحلة الأخيرة ، مرحلة التنفيذ

(١) انظر د. مصرى عبد الحميد حنورة / علم نفس الأدب / دار غريب / ١٩٩٨م/ ٢٨ ـ ٣١ .

والمراجعة وفقًا للقواعد والتقاليد الفنية المرعية فى ذلك الوقت . بيد أن بعضا آخر من علماء النفس ينزل بهذه المراحل الأربع إلى مرحلتين اثنتين فقط هما مرحلة الاستعداد والتحضير ، ومرحلة التنفيذ والتوصيل ، إذ يَرَوْنَ أن الاختمار والإشراق ليستا مرحلتين بل حالتين يمكن أن تحدثا للمبدع فى أى وقت[1] . ويظهر لى أن مرجع هذا الاختلاف بين التقسيمين المذكورين هو الحالات التى درسها كل من الفريقين ، وقد تكون هناك تقسيمات أخرى تُسْتَخْلَص من حالات إبداعية جديدة لم تمرّ على أى منهما .

على أن ما يهمنا تقريره هنا هو أن ما يقوله علماء النفس عن سير العملية الإبداعية ليس كلاما نظريًا بل هو قائم على دراسات ميدانية تستعين باللقاءات الشخصية والاستبانات والوثائق الإبداعية والمذكرات والخطابات التى خلّفها المبدع وسلوكه أثناء عملية الإبداع ، فضلا عن تطبيق المقاييس النفسية بأشكالها المختلفة ... إلخ[2] . والذى يرجع إلى كتاب د. مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة » ، وكتاب تلميذه د. مصرى حنورة « الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية » ، الذى يعدّ امتدادًا لكتاب د. سويف ، يجد مصداق ما نقول : فمثلا نشر د. سويف فى مجلة « الأديب » البيروتية (فى عددى نوفمبر وديسمبر ١٩٤٧م) استخبارا مكونا من خمسة أسئلة خاصة بسَيْر العملية الإبداعية فى الشعر وجّهها إلى جميع شعراء العالم العربى ، فردّ

(١) المرجع السابق / ٣١ ـ ٣٢ .
(٢) السابق / ٢١ .

عليه سبعة منهم : واحد من العراق ، وثلاثة من سوريا ، ومثلهم من مصر[1]. وقد عكف على الإجابات التى وصلت إليه ومسوّدات القصائد التى أرفقوها بها يحللها ويستنطقها ويصنّفها قبل أن يخرج بنتائجه المذكورة فى آخر كتابه ، وهى نتائج فى غاية الأهمية لأنها ، كما قلت ، ليست وليدة التفكير النظرى بل وليدة دراسة ميدانية تقترب كثيرا من التجارب العلمية المعروفة فى ميدان العلوم الطبيعية . ونفس الشيء يقال عن بحث د. حنورة ، وإن كان لا بد من الإشارة إلى أن عدد الروائيين الذين تعامل معهم د. حنورة أكبر كثيرا من عدد شعراء د. سويف ، فقد بلغ روائيو د. حنورة أربعة وعشرين ، لكنهم كانوا جميعا من المصريين ، كما أنه لم يقم بنشر الاستخبار الذى أراد منهم أن يجيبوا على ما فيه من أسئلة فى مجلة أو صحيفة بل اعتمد على اللقاءات الشخصية ، وكانت أسئلة استخباره بالعشرات بل بالمئات[2]، علاوة على عدم اكتفائه بما حصّله من الروائيين المصريين ، إذ أضاف إليه ما تركه بعض مشاهير الروائيين الأوربيين من كتابات عن تجاربهم الإبداعية ... وهكذا . ويستطيع القارئ أن يجد المزيد من هذا اللون من البحوث ، لكن ليس بهذه المنهجية ولا بتلك الجدّية ، فى كتب د. حنورة الأخرى ككتابه «علم نفس الأدب» . وهكذا فإن ما كنا نقرؤه من قبل فى كتب الأدب والنقد العربية من ملاحظات متفرقة عارضة زوّدنا بها الشعراء أو أصدقاؤهم

---

(١) انظر الكتاب المذكور / ٢١٥ وما بعدها .

(٢) لكن فى ذات الوقت كان كل المطلوب من الروائى هو مجرد الجواب بـ « نعم » أو « لا » ، على عكس أسئلة د. سويف ، التى كانت إجابة كل منها تحتاج إلى فقرات .

ومعارفهم عن سير عملية الإبداع عندهم قد صار دراسة علمية منهجية ألقت كثيرا من الضوء على خفايا هذا العالم الغريب وأبرزت لنا عددا لا بأس به من أسراره ، ونحن فى انتظار المزيد من هذه الدراسات . ولا ندرى كيف طوّعت للدكتور مندور نفسه يومًا الاعتراض على الاستعانة بعلم النفس وبحوثه فى ميدان الأدب . لقد كان هذا تسرّعًا منه أثبتت الأيام أنه كان تسرعًا قصير النظر ، وإن كان الدافع إليه هو حبّ الأدب والغيرة عليه، « ومن الحب ما قتل » كما هو معروف .

ومما يدخل فى مجال تناول الإبداعات الأدبية من الزاوية النفسية تفسير التطورات التى لحقت بهذا الفن الأدبى أو ذاك والتقنيات الجديدة التى دخلته : فعلى سبيل المثال نجد د. عز الدين إسماعيل ، فى كلامه عن الشكل الشعرى الذى اعترى القصيدة العربية فيما يسمّى بـ « شعر التفعيلة »[1]، يحاول إرجاع هذا الشكل الجديد إلى أن شاعر التفعيلة يتوخى إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية التى عنده بدلاً من الحركة التى كانت تفرضها القصيدة القديمة على النفس من خارجها فرضا ، فصار هذا الشاعر يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التى تموج بها نفسه والتى قد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى ، فعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر ، وقد تكون ذبذبة بطيئة هينة متماوجة وممتدة ، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها . أما متى ينتهى السطر الشعرى

(١) وهو يتمثل فى نبذ البيت ذى الشطرتين المتساويتين موسيقيا والمنتهى بنفس القافية التى تنتهى بها سائر أبيات القصيدة ، إلى شكل جديد يقوم على نظام السطر المكون من تكرير تفعيلة بعينها عدداً من المرات يختلف من سطر إلى سطر وعدم خضوع القافية لنظام مطرد فى تكرارها .

فى القصيدة التفعيلية فشىء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه تبعا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة [1].

وبالمثل استغنى الشاعر الحديث ، كما يقول الأستاذ الدكتور ، عن القافية فى صورتها القديمة لحساب نوع من القافية المتحررة ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروى ، وتنتهى عندها الدفعة الموسيقية فى السطر الشعرى على أساس أنها هى النهاية الوحيدة التى ترتاح إليها النفس فى ذلك الموضع . ومن ثم صارت القصيدة فى الشعر الحديث ، على حسب تعبيره ، «نَفَساً واحداً أو تكاد» حيث « يتخلل ذلك وقفات ارتياح لا بد منها للمتابعة ». وهى وقفات « ترتبط فى الإنسان بالعاملين الفسيولوچى والنفسانى على السواء ، فالنَّفَس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد . فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النَّفَس ، وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير فى يسر وسهولة ، كان ذلك مدعاة للإحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفسانى ، فنحن كثيرا ما نتهيأ نفسيا لاستقبال جملة من مدًى صوتى معين بمجرد أن نبدأ فى قراءة هذه الجملة أو سماعها ، فإذا حدث توافق فى المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، وإن لم يحدث التوافق قام مقامه نوع الخذلان والتعثر وبَذْل المجهود إثر المجهود للتكيف مع

(١) انظر د. عز الدين إسماعيل / التفسير النفسى للأدب / ط٤ / دار العودة / بيروت/ ١٩٨١م / ٦١ ـ ٦٢ .

ما هو حادث ، وكل ذلك مدعاة للضجر . وقد ينتهى بنا الضجر ، كما يحدث فى كثير من الأحيان ، إلى أن نترك القصيدة أو نلقى بها جانبا أو ننصرف عن سماعها ، والسبب فى ذلك إنما يرجع إلى تعثرها الموسيقى»[1].

وهكذا يحاول الأستاذ الدكتور أن يقدم لنا تفسيرا نفسيا لهذا الشكل الجديد الذى تطورت إليه القصيدة العربية فى القرن الماضى ، إلا أن لنا بعض الملاحظات على التبريرات التى استند إليها فى هذا التفسير : من ذلك أنه يرى أن كل سطر فى قصيدة التفعيلة يعبر عن حركة شعورية خاصة ، وكأن الحركات الشعورية عند الشاعر تتعدّد بتعدد السطور ، مع أن أهم ما يأخذه أنصار الشعر الجديد على القصيدة القديمة هو أن البيت فيها يمثل وحدة قائمة بذاتها[2] . ترى هل هناك فرق كبير بين السطر فى القصيدة الجديدة والبيت فى القصيدة القديمة ؟ كذلك يقول الأستاذ الدكتور إن القصيدة الجديدة تعدّ نَفَسًا واحدا أو تكاد ، ثم عاد فقال إن النَّفَس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد ، فكان لا بد من وقفات ارتياح للمتابعة . وهذا ، كما هو واضح ، هو التناقض بعينه ، إذ كيف يمتد النَّفَس مع القصيدة إلى نهايتها ، وفى ذات الوقت يتوقف كل حين للارتياح الذى تعقبه المتابعة ؟ ثم إنه ، لكى تتماوج الحركة الموسيقية مع حركة الشهيق والزفير بيسر وسهولة كما يقول

(١) المرجع السابق / ٦٢ ـ ٦٣ .

(٢) علاوة على أن الشعراء الجدد ، حتى المشاهير منهم ، كثيراً ما يزيدون فى آخر السطر كلمة أو كلمات لا حاجة بالمعنى ولا بالوزن إليها ، وهو ما كانوا يأخذونه على القصيدة القديمة .

الأستاذ الدكتور ، لا بدّ أن يكون هناك نظام موسيقى مطرد مثلما يقوم الشهيق والزفير على نظام فسيولوجى مطرد ، وهو ما لا يتحقق فى القصيدة التفعيلية . كذلك يعدّ الأستاذ الدكتور من حسنات النظام الموسيقى فى هذه القصيدة أننا نستطيع ، بمجرد شروعنا فى قراءة السطر ، أن نتنبأ بالمدى الصوتى الذى سيستغرقه ، وهذه الحسنة لا وجود لها فى الواقع إلا فى النظام الموسيقى القديم ، أما الجديد فهو نظام يعانى من قدر من الاضطراب لعدم انتظام الموسيقى فيه على نحو مطرد كما قلنا ، ومن ثم فإن القصيدة الجديدة ليست شعرا خالصًا بل هى شىء بين الشعر والنثر .
إن أحد أهم العناصر الفارقة بين الموسيقى والضجة إنما هو الإيقاع المنتظم، والقصيدة الجديدة تفتقر إلى الاطراد فى نظامها الموسيقى كما قلنا . وفوق ذلك فإن الأستاذ الدكتور يقرر أن القافية فى القصيدة الجديدة « ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروى » . ترى أى انسجام وتآلف هذا الذى يشير إليه ؟ إن القافية فى صورتها الجديدة قد أصبحت مجرد « كلمة ما بين كل مفردات اللغة » كما جاء فى كلامه ، فكيف يمكن أن يقوم انسجام وتآلف بين هذه الكلمة الـ « ما » و بين الكلمات الـ « ما » الأخرى التى تسبقها وتلحقها ؟ الواقع أن الشعر الجديد هو شعر فاتر ناقص الشاعرية ، وقليلة ما هى القصائد التى استطاعت أن تسكن وجدان القارئ العربى . إن شاعر التفعيلة أشبه بريشة تركت نفسها للريح تفعل بها ما تشاء بدلاً من أن تفرض هى كلمتها كما يفعل النحّات الذى يشكّل الحجر الصُّلب ويطوّعه لما يريد ولا يستسلم لعناد صلابته يوجّه ضربات إزميله فى كل

اتجاه . ولقد انتهى الأمر بقصيدة التفعيلة إلى أن انسدت فى وجهها السبيل وأصابها العقم وظهر ما يسمّى بـ « قصيدة النثر » فزادت الطين بلة حيث اختفت تماما الموسيقى التى هى روح القصيد ، وبدونها لا يكون شعر[1].

على أن تدخل علم النفس فى ميدان الأدب ونقده لا يقف عند هذا المدى بل يتجاوزه إلى إدخال تقنيات جديدة فى بعض الفنون الأدبية ، وعلى رأسها القصة والمسرحية . ومن هذه التقنيات الجديدة التى عرفتها القصة مثلا بتأثير من تقدُّم الدراسات النفسية أسلوب « تيار الوعى » ، الذى له علاقة بما يُسَمَّى فى علم النفس بـ «الاستبطان الذاتى» و «اللاوعى» ، حيث تتداعى الأفكار والخواطر لأدنى صلةٍ متجسدةً فى عبارة مبتورة أو كلمة مفردة ، ويتداخل الماضى فى الحاضر فى المستقبل ، وتكاد تختفى قواعد النحو ، ويسربل الغموض جانبًا كبيرًا من هذه الخواطر والأفكار والذكريات والتطلعات ... إلخ . وقد انتشر هذا الأسلوب فى الأعمال القصصية الأجنبية والعربية ، وقلما توجد الآن قصة لا تعتمد هذا الأسلوب فى بعض مواقفها . ويتصل بهذا أيضًا ما نلاحظه فى بعض الأعمال القصصية من الهلاوس التى تمثل فى السَّرْد ما يمثله « تيار الوعى » فى الحوار الذاتى . وقد سبق أن قلت ، فى دراستى عن رواية «وليمة لأعشاب البحر» ، إن صاحبها يقتفى خطا السرياليين حيث تظهر فى روايته بعض الأوضاع والأشكال والمخلوقات التى تنتمى إلى عالم

(١) أرجو من القارئ أن يميز بين أمرين : بين اعتراضاتى على تفسيرات الأستاذ الدكتور ، وبين كونها تفسيرات نفسية ، وهذا هو الذى يهمنا هنا .

الهلاوس والكوابيس والشطحات الذهنية ، كما نرى تداخل الماضى فى الحاضر فى المستقبل ، وكثيرا ما تأتى جُملَه مبتورة الرأس أو الذّنب[1] .

كذلك ظهر منذ عدة عقود أسلوب رواية القصة على لسان أكثر من شخصية من شخصياتها ، كلٌ منها تحكى أحداثها من وجهة نظرها الفكرية والشعورية ، فيكون عندنا أكثر من رؤيةٍ وإحساسٍ وتفسيرٍ لحوادث القصة وشخصيات أبطالها . ومن الروايات العربية التى من هذا النوع رواية « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم ، ورواية « ميرامار » لنجيب محفوظ ، ورواية « ظلال على الجانب الآخر » لمحمود دياب . وهذه ثمرة مباشرة لفكرة النسبية النفسية التى يترتب عليها وجود وجهات نظر إلى الموضوع الواحد بعدد الأشخاص الذين لهم صلة به .

ولا تقتصر العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبى على ما سبق بل تشمل أيضًا اتخاذ كُتّاب القصة موضوعاتهم أحيانا من عالم الأمراض والتحليلات النفسية كفقدان الذاكرة واللاشعور وتداعى الأفكار وفلتات اللسان والعُقَد النفسية وحَوَمان المجرم حول جريمته والشعور المرضى بالاضطهاد والهلاوس وجنون العظمة والشخصيات العُصَابية

(١) د. إبراهيم عوض / « وليمة لأعشاب البحر » بين قيم الإسلام وحرية الإبداع - قراءة نقدية / مكتبة زهراء الشرق / ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م / ٧٠ . وانظر أيضًا كتابى «ماذا بعد إعلان سليمان رشدى توبته ؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية»/ المطبعة النموذجية / ١٤١٢هـ - ١٩٩١م / ١٠٤ وما بعدها حيث أبرزتُ هذا الجانب الهلواسى الذى تختلط فيه ممارسة الجنس مع القسوة العنيفة متمثلة فى القتل أو الطعن بالسكين على الأقل .

والذُّهَانية[1] وما إلى ذلك مما يتطلب من النقاد أن يلموا بقدر من الثقافة النفسية يساعدهم على التحليل السليم للقصص التى تتناول هذه الموضوعات أو تشتمل على تلك الشخصيات .

ومن ذلك ، على سبيل التمثيل ، التحليلُ الذى قدّمه د. عز الدين إسماعيل لشخصيةِ كامل رؤبة لاظ بطل رواية «السراب» لنجيب محفوظ وفشلهِ فى معاشرة زوجته الفتاة الجميلة الرقيقة ونجاحه رغم ذلك مع امرأة سمينةٍ غليظة الملامح ، على أساس عُقْدَتَى أوديب[2] وأورست[3] معًا ، وذلك بغض النظر عن موافقتنا على هذا التحليل أَوْ لا[4] . ويُفْهَمَ من

(١) يحذّر د. سامى الدروبى ، ومعه كل الحق ، من أن يَدْخُل الأديب فى روايته أو مسرحيته مثلاً وقد وضع فى ذهنه منذ البداية تقرير النتائج التى توصل إليها علماء النفس ، وينادى بأن تكون هذه النتائج (أو كما يقول هو : « الحقائق ») ممازجةً للأثر الأدبى ممازجةً طبيعية لا مضافة إليه ولا مفروضة عليه بحيث تجفّ الحياة فى العمل ويتخشّب تخشبا . ذلك أن علم النفس إنما يقرِّر الخطوط العامة فقط ، لكن ينبغى ألا نغفل عن التفصيلات التى تميز بين كل حالةٍ أو شخصية وغيرها ، فضلاً عن أن موضوع العمل الأدبى هو المواقف الحية فى حركتها وصيرورتها الدائمة ، أما الدراسات النفسية فتعمل على عزل موضوعها عن عوامل التغيّر هذه بحيث يبدو وكأنه موجود خارج الزمان (انظر كتابه « علم النفس والأدب » / ط٢/ دار المعارف / ١٢٨ ـ ١٢٩ ، ٢١٣ ـ ٢١٩). وهذا الذى يقوله د. الدروبى يقوله غيره من كبار النقاد والأدباء دائماً .

(٢) أى تعلق الابن بالأم تعلقا مرضيا والتفكير فى قتل الأب بسبب الغيرة منه .

(٣) وهذه العقدة أساسها كراهية الابن لأمه كراهية مرضية لتسلطها الشديد عليه والتفكير فى قتلها لهذا السبب .

(٤) انظر كتابه « التفسير النفسى للأدب » / ٢٥٢ ـ ٢٧١ .

كـلام ويليك ووارين صـاحِبَىْ كـتـاب « نظرية الأدب » أن من الخَطَل التعسُّف فى تطبيق نظريات علم النفس ونتائجه على أبطال القـصص والمسرحيات التى نتناولها بالنقد لأن الشخصيات الأدبية أكبر من أن توضع فى قوالب حديدية ، بل هى كثيرا ما تنتهك مقاييس علم النفس ، فضلا على أن المعارف التى يزودونا بها علماء النفس ليست معارف يقينية مقطوعًا بصحتها [1] ، كما أنها قد تتضارب بسبب اختلاف النظريات التى تنتمى إليها أو العلماء الذين يقولون بها حسبما يوضّح د. الدروبى [2] .

ولا تتوقف المعونة التى يقدمها علم النفس للنقد الأدبى عند هذا الحدّ بل تشمل كذلك تحليل شخصية الأديب من خلال آثاره ، وإن كان لا بد من القول فى ذات الوقت بأن النتائج التى سنصل إليها فى هذه الحالة ليست نتائج يقينية لما ذكرنا من قبل من أسباب ، فإن علم النفس لا يزال من العلوم الوليدة التى تحتاج إلى وقت طويل وجهود مضنية حتى تصل إلى قدر أكبر من اليقين ، علاوة على أنه يختلف عن العلوم الطبيعية، فميدانه هى النفس البشرية بتعقيداتها البالغة وما تتمتع به من حرية ورَوَاغيّة... وهلم جرا ، كما أن العمل الأدبى ليس انعكاسًا مباشرًا فى كل الأحوال لشخصية الأديب ، وبخاصة إذا كانت الموضوعات التى يدور حولها موضوعات غير ذاتية أو كان صاحبه ممن لا يحبون أن يفضّوا مغاليق أنفسهم أو يتحدثوا عن أسرار حياتهم الشخصية ، بله أن يكون ممن

(1) René Welleck & Austin Warren, Theory of Literature, Penguin Books, 1973, PP. 91 - 93 .

(٢) انظر د. سامى الدروبى / علم النفس والأدب / ٢٥٣ ـ ٢٥٤ .

يعملون على أن يعطوا عن أنفسهم صورة مختلفة عن الحقيقة إن لم تكن مناقضة لها . لكننا مع ذلك كله نعود فنقول إن الجهد البشرى لا ينبغى أن يتوقف فى السعى خلف الحقيقة مهما تكن وعورة هذا السعى وصعوبة الوصول إليها .

وقد أجمل د. سامى الدروبى المجالات التى يمكن أن تساهم فيها الدراسة النفسية للآثار الأدبية فيما يلى : « فهى تارة تحلل أثرا معينا من الآثار الأدبية لتستخرج من هذا التحليل بعض المعلومات عن سيكولوجية المؤلف . وهى تارة أخرى تتناول جملة آثار المؤلف وتستخرج منها نتائج عامة عن حالته النفسية ثم تطبّق هذه النتائج على آثار بعينها من آثاره . وهى تارة تتناول سيرة كاتب من الكتّاب على نحو ما تظهر فى أحداث حياته الخارجية وفى أمور أخرى كرسائله أو اعترافاته أو يومياته الشخصية ثم تبنى من هذا كله نظرية فى شخصية الكاتب : صراعاته ، حرماناته ، صدماته ، عُصَاباته ، لتستعمل هذه النظرية فى توضيح كل مؤلَّف من مؤلفاته . وهى تارة أخرى تنتقل من حياة المؤلف إلى آثاره ، ومن آثاره إلى حياته ، موضحة هذه بتلك ، وتلك بهذه ، ملاحظَةً فى حياته بعض الأزمات المنعكسة فى آثاره ، وملاحظَةً من طريقة انعكاس هذه الأزمات فى آثاره ماذا كان معناها الحقيقى فى سيرة حياته . وهى فى أكثر الأحوال تجمع بين هذه الأغراض كلها ، وتستعمل هذه الأساليب جميعها »[1] .

ومعروف أن هذا اللون من النقد لا يُعْنَى بالجانب الجمالى فى الأثر

(١) المرجع السابق / ٢٥٥ .

الأدبى ، بل كل همه فَهْم هذا الأثر وتسليط الأضواء عليه من الزاوية النفسية ، ومن هنا نفهم تعليق د. طه حسين مثلا على ما كتبه كل من المازنى والعقاد فى تحليل شخصية ابن الرومى الشاعر العباسى تحليلا نفسيا من خلال أشعاره ، إذ أعلن قائلا : « إن العقاد كتب كتابا عن ابن الرومى أحسن ما كُتب عن ابن الرومى إلى الآن ، وإن كان الأستاذ العقاد يُعْنَى بالشاعر أكثر مما يُعْنَى بالشعر . ولكن هذا نفسه فوز كبير ، فشخصية ابن الرومى من أحسن الشخصيات الإنسانية التى يجب أن تُدْرَس ... ويُعْنَى المازنى فى مقالاته عن ابن الرومى عناية أشهد أنها من أقوى العنايات، فلا أعرف أنى قرأت شيئا أروع ولا أمتع من هذه الفصول التى كتبها ، ولكنه كالعقاد يقف عند شخصية ابن الرومى أكثر مما يقف عند الجمال والتحليل الفنى . والظاهر أنهما يَكْلَفَان كَلَفًا خاصًا بشخصيات الشعراء ، أما أنا فربما عُنيتُ بالشعر أكثر من عنايتى بالشعراء ، وربما اتخذتُ الشاعر وسيلةً إلى فهم الشعر »[1].

ومن الأمثلة على هذا الجانب من المنهج النفسى فى نقد الآثار الأدبية تفسير د. شوقى ضيف لظاهرة الغزل المعكوس عند عمر بن أبى ربيعة ، حيث نجد النساء هن اللائى يُفْتَنَّ به ويترامين عليه ويطاردنه بينما هو يُدِلُّ عليهن وتأخذه الخيلاء ، وهو ما يسمَّى عند علماء النفس بـ«النرجسية» ،

(١) طه حسين / من حديث الشعر والنثر / دار المعارف / ١٩٥١م / ١٥٤ . وانظر كذلك سيد قطب / النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه / ١٠٨ ـ ١٠٩ ، ١٩١ ـ ١٩٣ ، حيث يؤكد أن الدراسات النفسية لا تقدم لنا شيئا يفسر الموهبة أو يساعد فى تحليل العمل الأدبى تحليلاً فنيًا .

إذ يرجع الأستاذ الدكتور هذه الظاهرة إلى الظروف التى أحاطت بتنشئة الشاعر ، فقد حُرِم من أبيه منذ الصغر باشتغال ذلك الأب واليا على الجند فى اليمن ثم موته بعد ذلك وعمر لا يزال طفلا ، علاوة على أنه كان وحيد أمه الغريبة عن مكة حيث نشأ ، فلم يكونا يفترقان . وفوق ذلك فقد نشأ شاعرنا تحوطه المعيشة المترفة الناعمة المفعمة بالتدليل والزينة فى مجتمع يكثر فيه القيان والشغف بالغناء والموسيقى، إلى جانب إحساسه الحاد بموهبته الشعرية . وقد كان نتيجة ذلك كله انعكاس العاطفة عنده وإحساسه بأنه هو المطلوب من المرأة لا الطالب لها[1].

ويدخل فى هذه الدائرة الخلاف بين المرحوم الأستاذ العقاد والدكتور محمد مندور حول الباعث النفسى لدى المتنبى إلى الإكثار من الصيغ التصغيرية ، إذ يعزو العقاد هذه الظاهرة عند الشاعر إلى تعاليه ورغبته فى تحقير خصومه[2]، أما مندور فيرى التصغير مجرد أداة هجائية يعرفها شعراء الهجاء فى الأدب العربى وغيره وليست مظهراً لحقيقة نفسية معينة ، كما لا يوجد فى رأيه أى تلازم بين التصغير والتكبر حتى ولا فى شعر المتنبى نفسه بدليل أنه استخدمه للتعظيم فى قوله :

أُحَادٌ أم سُدَاسٌ فى أُحادِ لُيَيْلَتُنا المَنُوطَةُ بالتنادِ؟

بل قال هو نفسه إن هذا تصغير تعظيم[3]. والحق أن رأى العقاد أقرب إلى

---

(١) انظر د. شوقى ضيف / التطور والتجديد فى العصر الأموى / ط٤ / دار المعارف/ ٢١٩ ـ ٢٣٥ .

(٢) انظر العقاد / مطالعات فى الكتب والحياة / ط٢ / مطبعة الاستقامة / ١٣٢ ـ ١٣٧ .

(٣) انظر د. محمد مندور / النقد المنهجى عند العرب / دار نهضة مصر / ٣٠٦ .

الصواب والإقناع ، والدكتور مندور نفسه يكاد يسلم بهذا من غير قصد حين قال إن التصغير هو أداة لصيقة بفن الهجاء . أفليس الهجاء هو تحقير الخصم والتعالى عليه ؟ ثم لماذا يتميز المتنبى عن غيره من الهجّائين بإكثاره من التصغير ؟ إن المتنبى لتكبّره وتعاليه قد أكثر من استخدام صيغة التصغير حتى حين لا يريد التحقير والتعالى . كما أن البيت الذى استشهد به د. مندور على استخدام المتنبى للتصغير فى غير التعالى والتحقير هو فى الواقع تصغير يهدف إلى التعالى والتحقير . ذلك أن الشاعر يريد أن يقول : انظر كيف أن هذه الليلة القصيرة الحقيرة التى لا تزيد عن عدة ساعات قد ثَقُلَتْ على النفس حتى كأنها قد طالت إلى يوم القيامة ![1]

وثمة ميدان آخر يستطيع علم النفس فيه أن يقدم المعونة للنقد الأدبى، ألا وهو ميدان تذوق النصوص . ولقد انقسمت الآراء فى هذا الموضوع بين من يقول إن التذوق الأدبى والفنى شعور ذاتى محض لا يمكن أن يستند إلى أسس موضوعية فى العمل المتذوَّق ، ومن يقول إن ثمة مقاييس موضوعية موجودة فى ذلك العمل هى التى على أساسها يقوم التذوق . وقد طرق علم النفس هذه المشكلة وأجرى عليها بعض التجارب المفيدة ، وكانت النتيجة هى أن الناس ليسوا جميعا نَمَطًا واحداً فى عملية التذوق : ففريق يحبّون أو يكرهون العمل الأدبى أو الفنى الذى بين أيديهم بناءً على ما يثيره فى نفوسهم من الذكريات والمعانى الشخصية، وفريق يحبّون العمل الأدبى أو الفنى أو يكرهونه لما يحدثه من

---

(١) سبق أن عالجتُ هذه المسألة ببعض التوسع فى كتابى « لغة المتنبى ـ دراسة تحليلية »/ مطبعة الشباب الحر ومكتبتها / ١٩٨٧م / ٢٣٩ ـ ٢٤٣.

تأثيرات فسيولوچية أو نفسية فيهم ، كالذى يقول عن اللون الأحمر إنه يجعله يشعر فى جسده بالحرارة أو كالذى يشغف بقصيدة شعرية أو رواية مثيرة جنسيا ... وهكذا ، وفريق يضفون على العمل صفات إنسانية فيقول الواحد منهم مثلا إن هذا اللون صاخب لعوب ، أو حلو رقيق ... إلخ ، وفريق رابع ، وهو أندر هذه الفئات الأربع ، يقف أمام العمل الأدبى أو الفنى ويجيل نظره وعقله فيه بتؤدة وتجرد مزيحًا ، ما أمكنه ، هذه المؤثرات الثلاثة السابقة ومركزًا على الخصائص الموضوعية فى عناصر العمل من لفظ وصيغة وعبارة وشكل وبنية ولون ... إلخ ، ثم يصدر حكمه بناءً على هذا الفحص الهادئ المتزن . وفى رأى جماعة من النقاد أن من المستطاع ، إذا تخلصنا من المؤثرات الثلاثة السابقة ، أن نصل إلى رأى واحدٍ أو متقارب فى العمل الإبداعى[1] .

أما أنا فأقول إن من الصعب جدا التخلص من هذه المؤثرات الشخصية مهما حاولنا التملص من ضغطها علينا ، كما أن القواعد الموضوعية التى يذكرها أصحاب هذا الرأى الأخير تختلف قليلا أو كثيرا من عصر إلى عصر ، ومن مدرسة إلى أخرى ، ومن مجتمع إلى مجتمع ، بل ومن فئة اجتماعية إلى فئة غيرها ، بل إن الشخص الواحد كثيرا ما يختلف حكمه على الأثر الأدبى الواحد باختلاف عمره . وعلى هذا فإن الذوق الأدبى تتدخل فيه عوامل متعددة ، ولَخَيْرٌ لنا أن نكون واعين بهذه الحقيقة من

(١) انظر محمد خلف الله أحمد / من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده / ٥٥ ـ ٦٩ . وقد عالج د. أحمد أمين أيضًا هذه القضية من قبل . انظر كتابه «النقد الأدبى» / ط٤ / دار الكتاب العربى / بيروت / ١٣٨٧هـ ـ ١٩٦٧م / ١/ ١٧ ـ ٣٤ .

أن نتجاهلها ونظن أننا قادرون على الوصول إلى الحكم الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

وهكذا نرى أن مباحث علم النفس تصاحب عملية الإبداع من جذورها حتى يخرج الأثر الأدبى إلى الجمهور ويرى هذا الجمهور من نقاد وقراء عاديين رأيهم فيه ، أى أنه لا يتخلى عن العملية الإبداعية طرفة عين منذ ما قبل ميلادها إلى ما بعد ظهورها فى النور .

المنهج الاجتماعى

يهتم المنهج الاجتماعى فى مجال النقد الأدبى بالوشائج التى تصل بين الأدب والظروف الاجتماعية التى تحيط به ، ومن أوائل الكتاب الأوربيين الذين أسهموا فى بلورة هذا المنهج وإبراز أهميته مدام دى ستايل (١٧٦٦م - ١٨١٧م) الكاتبة الفرنسية التى أصدرت عام ١٨٠٠م كتابا بعنوان « De la Littérature Considérée dans ses Rapports avec les Institutions Sociales : الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية » ، وحاولتْ أن تبين فيه مدى تأثير الدين والأساطير والبيئة والعادات والقوانين وأساليب الحكم وما يتبع ذلك من نُظُم الحياة على الأدب من جهة ، وتأثير الأدب على هذا كله من جهة أخرى[1].

ويُدْخِل بعض مؤرخى النقد سانت بوف (١٨٠٤م - ١٨٦٨م) أيضاً فى هذا الاتجاه ، فماك كلنتوك فى كتابه عن « سانت بوف ونظريته النقدية : Sainte Beuve's Critical Theory » يقرر أن ذلك الناقد

---

(١) انظر د. محمد غنيمى هلال / الأدب المقارن / دار نهضة مصر / ١٩٧٧م / ٥٠ - ٥٢ ، وروبير إسكاربيت / سوسيولوچيا الأدب / ترجمة آمال أنطوان عرمونى / منشورات عويدات / بيروت وباريس / ٢٩ . ويقول د. عاطف أحمد فؤاد إن مدام دى ستايل هى « من أبرز نقاد الأدب الذين تبنوا مفهوم الانعكاس (يقصد انعكاس الأوضاع الاجتماعية فى الأعمال الأدبية) » ، وإنها قد «تعاملت معه (أى مع الأدب) تعاملاً آلياً» ، وكانت ترى أن له « صلة قوية بعاملين هما روح العصر أو الزمن ، والروح القومية ». انظر كتابه « علم اجتماع الأدب » / دار المعرفة الجامعية / الإسكندرية / ١٩٩٦م / ٧١ - ٧٢ .

الفرنسى كان «يدرس المؤلف من حيث علاقته بجنسه ووطنه وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدْنَيْنَ ونجاحه الأول ، وأول لحظة بدأ عندها يتحطم ، وخصائص جسمه وعقله ، وبخاصة نواحى ضعفه»[1].
ويوضح ستانلى هايمن ذلك قائلا إن بوف قد وسّع بين الحين والحين اتجاهه النقدى القائم على دراسة سيرة الأديب الشخصية « ابتداء من المظهر الجسمانى إلى أدق التوافه التى تملأ حياته اليومية ... فجعلها دراسة شاملة للعلاقة بين الأديب وعصره وبيئته واضعاً بذلك أصول اتجاه جرت فيه الطريقة مِنْ بعْدُ على يد تين أكبر تلامذته ، فقد بدأ تين نقده بدراسة للسِّيَر مثل سنت بيف ... ، ولكنه سرعان ما حوّلها إلى النصّ على الجنس والعصر والبيئة فأصبح ناقدا للأدب اجتماعيا حتميا من النوع الذى يمثله النقد الماركسى فى أيامنا »[2].

ولهيبوليت تين الناقد الفرنسى المشهور (١٨٢٨م - ١٨٩٣م) فى هذا الصدد نظرية تقول إن الأديب ما هو إلا نتيجة حتمية لمؤثرات ثلاثة هى الجنس الذى ينتمى إليه ويرث عنه صفاته ومقوماته البيولوچية والنفسية التى تميزه ، والبيئة الطبيعية التى تحيط به من أرض ومناخ ... إلخ ، والعصر الذى يعيش فيه بأحداثه السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فهذه العوامل الثلاثة هى التى تخلق شخصية الأديب وتفرغها فى قالبها المعيّن ، ويصدر عنها الأديب بدوره عند إبداع أعماله الأدبية ، فهو إذن ممن يؤمنون

(١) انظر ستانلى هايمن / النقد الأدبى ومدارسه الحديثة / ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم / دار الثقافة / بيروت / ١ / ٢٦ .
(٢) المرجع السابق / ٢٠٦/١ - ٢٠٧ ، وكذلك ٢٦ - ٢٧ .

بالحتمية فى ميدان الأدب[1] .

وفى أواخر القرن التاسع عشر « قامت (فى روسيا) المدرسة الثقافية التاريخية ومشايعوها بإلقاء الضوء على التطور التاريخى للأدب كما هو الشأن بالنسبة للتطور الروحى والأخلاقى للمجتمع الذى منح الأدب التعبير الخاص به » ، إذ كان أنصار هذه المدرسة يؤمنون بأن أدب أى مرحلة يمكن أن يُفْهَم عندما يرتبط ابتداءً بالحياة الاجتماعية والوطنية للمجتمع ونظامه الاقتصادى. وقد صاغ كليوكوفسكى أفكار هذه المدرسة فى كتابه « تاريخ الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر » الذى ألفه ما بين ١٩٠٨م و ١٩١٢م ، وشرحها بتفصيل ووضوح ، وهذه الأفكار متأثرة إلى حد بعيد بنظرية تين التى سلفت الإشارة إليها قبل قليل[2] .

ومن النقاد الذين ربطوا بين الأدب والأوضاع الاجتماعية أيضًا الناقد الماركسى الروسى بليخانوف (١٨٥٦م ـ ١٩١٨م)، الذى كان متأثرًا فى ذلك بمدام دى ستايل وتين وبرونتيير وغيرهم ، وله كتاب بعنوان

---

(١) انظر د. طه حسين / فى الأدب الجاهلى / ط١٤ / دار المعارف / ٤٣ ـ ٤٤ ، ود. أحمد أمين / النقد الأدبى / ٢ / ٤٠٢ ـ ٤٠٣ ، وستانلى هايمن / النقد الأدبى ومدارسه الحديثة / ترجمة د. إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم / ١ / ٢٦ ـ ٢٧ ، ود. محمد غنيمى هلال / الأدب المقارن / ٥٩ ـ ٦٦ ، ود. على جواد الطاهر / مقدمة فى النقد الأدبى / ط٢ / المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ١٩٨٣م / ٤١١ ـ ٤١٣ ، ود. عاطف أحمد فؤاد / علم اجتماع الأدب / ٧٢ ـ ٧٣ .

(٢) انظر د. عاطف أحمد فؤاد / علم اجتماع الأدب / ٤٥ ـ ٤٦ .

« الأدب الدرامى الفرنسى والرسم الفرنسى فى القرن الثامن عشر من زاوية علم الاجتماع » أكد فيه اعتماد الدراما والرسم الفرنسيين فى قضاياهما وموضوعاتهما السياسية على البناء الاجتماعى فى عصرهما[1] .

كذلك لا يمكن تجاهل الناقد الماركسى المجرى جورج لوكاش ، الذى كان يهتم أولا بالمضمون الاجتماعى للأعمال الأدبية ثم بشكلها الفنى ثانيًا ، كما كان يدعو إلى وجوب تعبير هذه الأعمال عن الواقع الاجتماعى الذى يحيط بالأديب والتزامها بقضايا الطبقة العاملة فى المقام الأول . وفى رأيه أن رؤية الأديب للعالَم ، أى أفكاره ومشاعره وأحاسيسه وغير ذلك من التفصيلات إنْ هى إلا تجسيد لرؤية طبقته أو جماعته لذلك العالم[2] .

ويؤكد فريد ليندر الباحث السوفيتى أن شخصية الأديب ، وكذلك لغته التى يستخدمها والتقاليد الأدبية التى يجرى عليها أو يثور ضدها ، هى نتاج التطور الاجتماعى ، كما أن الأفكار التى تتضمنها أعماله هى أفكار ذات معنى اجتماعى محدَّد ، ولا بد أن يكون لها تأثير فى مجتمعه بنّاءً كان هذا التأثير أو هدّاما[3] . بل إنه ليذهب إلى حد القول بأن العبقرية

(١) المرجع السابق / ٤٧ ـ ٤٨ .

(٢) السابق / ٧٧ ـ ٨٠ .

(٣) انظر مقاله « الأوجه السوسيولوجية لعلم الأدب » فى كتاب « الأدب والعلوم الإنسانية » لفريق من الباحثين السوفييت / ترجمة يوسف حلاق / وزارة الثقافة السورية / ١٩٨٦م / ٨٣ ـ ٨٤ .

ذاتها إنما هى محصّلة إمكانات عصرها[1] . وفى هذا ردّ على اعتراض سانت بوف ضد تين ، إذ كان رأيه أن العبقرية تتأبى على تفسيرها بتأثير العناصر الاجتماعية الثلاثة التى كان يقول بها الثانى ، أى الجنس والبيئة والعصر ، وهو الرأى الذى تابعه عليه د. طه حسين على ما سوف نفصل القول فيه لاحقا . ويؤكد الكاتب السوفيتى أيضاً أن العمليات الاجتماعية التاريخية تؤثر فى أجناس الأدب وأشكاله وأساليبه ، ومن ذلك قوله إن انتقال المجتمع من المرحلة التى كان يعتمد فيها الأدب على النقل الشفوى إلى مرحلة النسخ ثم الطباعة ، قد أدّى إلى انتزاع النثر للجنس الأدبى تلو الآخر من يد الشعر، وكذلك إلى تقهقر الخطابة لصالح المقال الصحفى ... وهكذا[2] . وبالمثل كان من نتيجة الانتقال من مرحلة العشيرة إلى الأمة أنْ تخلص الشعر من صبغته القبلية الضيقة المحدودة لتحلّ محله الآداب القومية ...[3] إلخ ، وإن كان الكتاب الماركسيون بوجه عام يؤكدون فى ذات الوقت أن الأدب والفن إنما يعكسان المصالح الطبقية للفئة الحاكمة[4] .

هذا تعريف موجز بالمنهج الاجتماعى فى ميدان النقد الأدبى ، وبطبيعة الحال هناك من ينتقد هذا الجانب أو ذاك منه . ونبدأ بسانت بوف، الذى اعترض بمنتهى القوة على تين فى تفسيره لعبقريات الأمم والأفراد على أساسٍ من عوامل الجنس والعصر والبيئة ، مؤكدا أنّ من

(١) المرجع السابق / ٩٢ .
(٢) السابق / ١١٧ ـ ١١٨ .
(٣) السابق / ١٢٠ ـ ١٢١ .
(٤) السابق / ٩٣ ، ١٠٨ ـ ١٠٩ .

العبث الظن بأن وصف القسمات العامة المميزة للأجناس ، ورسم ثورات الزمن وأجواء الأخلاق السائدة فى هذا العصر أو ذاك ... إلخ سيؤدى إلى تفسير عبقرية الأدباء ، وإلا فكيف يحدث أنه لا يوجد بين المئات بل الآلاف من البشر الذين يتعرضون لنفس هذه العوامل إلا عبقرية واحدة لا تتكرر ؟ إن سانت بوف لا يعترض ، فيما يبدو ، على تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء العوامل الثلاثة التى أشار إليها تين ، لكنه يرى فى ذات الوقت أنها لا تصلح وحدها لإزاحة الستار عن سرّ العبقرية . ولهذا السبب لم يكن بوف يكتفى فى نقده برصد تأثيرات هذه العوامل بل كان يزيد عليها استقصاء الظروف الشخصية الخاصة بكل أديب والتجسس على دقائق حياته وهتّك أسراره ، لا يتحرج فى ذلك ولا يَكِلّ ، وهو ما أثار عليه حنَق بعض معاصريه ممن ساءهم أن يفضحهم على هذا النحو . وكان يسمى ذلك «وعاء الكاتب»[1] .

لقد كان بوف ، فى ترجمته للأديب الذى يدرسه وتحليله لشخصيته ، يهتم بعوامل الوراثة الخاصة به ، وتكوينه الجسمانى وبيئته وطفولته ، والمغانى التى ترعرع فيها ، والجماعة الأولى التى كان عضوا فيها ، وأول كتاب جلب له الشهرة ، والوقت الذى شهد بداية انحداره والأسباب المسؤولة عن ذلك ، وموقفه من الدين ، وكيفية تعامله مع النساء ، وظروفه المادية ، وطريقته فى الحياة ، وهل الأدوية التى يكتب عنها

(١) انظر د. أحمد أمين / النقد الأدبى / ٣٦٣ ـ ٣٦٦ ، ود. محمد مندور / فى الأدب والنقد / ٧١ ـ ٨٤ ، ود. على جواد الطاهر / مقدمة فى النقد الأدبى / ٣٧٨ ـ ٣٧٩ .

جميلة أوْ لا ، وهل جرّبت الوقوع فى الغرام أوْ لا ... وهلم جرًا ، كما كان يطلع على خطابات الأدباء ويستمع إلى الشائعات التى تدور حولهم ... إلخ[1] .

وكما أكّد بوف أن عوامل الجنس والعصر والبيئة لا تستطيع وحدها أن تفسّر لنا اقتصار ظهور العبقرية على شخص واحد من بين المئات بل الآلاف الذين يتعرضون لتأثير تلك العوامل الثلاثة ذاتها ، نجد طه حسين يؤكد ذلك أيضًا ويستخدم نفس الحجة قائلا إنه « مهما يُقَلْ فى البيئة والزمان والجنس ، ومهما يُقَلْ فى تطور الفنون الأدبية فستظل أمام تاريخ الأدب عقدة لم تُحَلّ بعد ولن يوفّق هو لحلّها ، وهى نفسية المنتج فى الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية . ما هى هذه النفسية ؟ ولم استطاع ڤكتور هوجو أن يكون ڤكتور هوجو وأن يُحْدِث ما يُحْدِث من الآيات ؟ العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية ڤكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعا ومن فرنسا خاصة ؟ البيئة ؟ فلم اختارت البيئة ڤكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟ الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص ڤكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلا قويا صحيحا ؟»[2] .

ومما وُجّه إلى المنهج الاجتماعى فى النقد من اعتراضات أنه لا يمدّنا

---

(1) René Welleck, A History of Modern Criticism 1750 - 1950, Cambridge University Press , 1983, Vol. 3, PP. 36 - 38 .

(٢) طه حسين / فى الأدب الجاهلى / ٤٧ ـ ٤٨ .

بمعايير لتقويم العمل الأدبى من الناحية الفنية بل يصب اهتمامه كله على المضمون الاجتماعى لذلك العمل . ثم إن القضايا الاجتماعية التى يعالجها العمل الأدبى قد تكون ذات أهمية بالغة فى الوقت الذى يكون مستواه الفنّى رديئا ، فلا تلازم إذن بين الأمرين[1] . ومن المعترضين على ذلك المنهج أيضاً من يؤكدون أنه ، فى مجال كمجال الشعر الغنائى مثلا، ليست له فائدة ذات بال[2] .

هذا ما استطعتُ أن أضع يدى عليه مما قيل فى الاعتراض على المنهج الاجتماعى فى نقد الأدب ، ولى على ذلك بعض الملاحظات : فأما بالنسبة لما قاله بوف فى الكلام عن العبقرية وتابَعَه عليه طه حسين فهو كلام منطقى جدا ، إذ إن العوامل العامة كالجنس والبيئة والعصر ، بل والطبقة والطائفة وما إلى ذلك مما يقوله الماركسيون[3]، لا تكفى فى تفسير العبقرية لأن هذه العوامل تمسّ حياة الملايين من أبناء الأمة الواحدة فى العصر الواحد ، ومع ذلك نرى بينهم تفاوتاً فى مسألة العبقرية والموهبة: فهذا غير موهوب البتة ، وذلك موهوب لكن موهبته أقل من موهبة ذلك . ثم إن الموهوبين ليسوا شيئا واحدا بل ألوانا وطعوماً مختلفة : فهذا قصاص ، وذاك شاعر ، وذلك كاتب قصة أو مسرحية ... إلخ . وحتى فى داخل

---

(١) انظر مثلا ديفيد ديتشس / مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق / دار صادر / بيروت / ١٩٦٧م / ٥٥٤ ـ ٥٥٧ .

(٢) المرجع السابق / ٥٦٦ ـ ٥٦٨ .

(٣) عامل الطبقة هو مما أضافه الماركسيون، وهى إضافة نافعة لأنها تضيّق بعض الشىء من الدائرة الواسعة المكونة من الجنس والعصر والبيئة ، ولكنها مع ذلك لا تكفى .

الطبقة أو الطائفة الواحدة هناك من يتعاطف مع أفراد طبقته ، وهناك من لا يبالى بهم ، بل هناك من يعاديهم ويدافع عن مصالح طبقة أخرى ... وهكذا مما لا تستطيع العوامل الاجتماعية وحدها أن تزوِّدنا بما يساعدنا على فهمه وتفسيره ، ومن هنا كان لا بدَّ من الاستعانة بظروف الأديب الشخصية وخبايا حياته وأسرارها وأوصافه الجسدية وأحواله الصحية وطريقة تنشئته ولون ثقافته وأسرته وأصدقائه وأساتذته وتلاميذه وجيرانه ... وهلم جرا . وهذا ما كان بوف يأخذ به نفسه ويرهقها فى سبيله إرهاقا شديدا غير متورع عن التجسس على من يكتب عنهم من معاصريه وفضح أسرار حياتهم مما جعله موضع نفورهم وكراهيتهم كما سلف القول . وهذا أيضاً ما دفع بروندستاد الدانماركى إلى القول بأن الفن إنما ينشأ فى نفوسنا بطريقة غامضة ، وأن تصوير الإنسان على أنه ابن مجتمعه ومحيطه فقط هو أقل الصور شَبَهًا بصورة الفنان لأن « الجزء من شخصيتنا الذى يبدع عن وعى مسترشدا بنوايا معينة لا يشكل إلا حلقة من سلسلة أكبر ... فإلى جانبه تشق طريقَها على نحو غامضٍ دوافعُ لاشعورية : الطبعُ وديناميكية الميول والتصورات التى تضرب بجذورها فى ماضى الإنسانية السحيق »[1] . وانطلاقا من النقطة ذاتها يقول مانهايم الألمانى إن « فرادة أعمال الإبداع الروحى ... يمكن أن تفسَّر بنفس القدر من التوفيق انطلاقا من علاقات متبادلة مختلفة ، وعلى هذا يمكن للظاهرة الجمالية أن تفسَّر فى آنٍ تفسيرا سيكولوچيا وسوسيولوچيا وماديا تقنيا وتاريخيا

(١) فريد ليندر / مقال « الأوجه السوسيولوچية لعلم الأدب » فى كتاب « الأدب والعلوم الإنسانية » لفريق من الباحثين السوفييت / ترجمة يوسف حلاق / ٨٨ - ٨٩ .

أسلوبيا خالصا ، كما يكن أن تفسّر من منطلقات ميتافيزيقية أو فلسفية تاريخية ، علماً بأن هذه التفسيرات المختلفة لا يلغى أحدها الآخر »[1].

على أن ليس معنى ذلك أن الاستعانة بهذا كله سوف يؤدى بالضرورة إلى الكشف عن سرّ العبقريات والمواهب ، فإن الحياة البشرية والشخصية الإنسانية من التعقيد والرواغيّة بحيث إنه لمن الصعب جدّ الصعب أن يأمل الباحث فى الوصول إلى مقطع اليقين بشأنهما . إنما الأمر فى ذلك على ما قال رسولنا الأعظم : « سدّدوا وقاربوا » ، فكل باحث عليه أن يبذل جهده ويستفرغ وسعه فى الدرس والتقصّى والتحليل والتعليل ، وليس عليه بعدئذ من حرج ، وقد يصيب بعد ذلك كله ، وقد يخطئ . ومع هذا فلا شك أنه كلما ازدادت العلوم والمعارف التى يستصحبها الباحث معه عند تناوله لهذه المسألة من علم اجتماع وعلم نفس وتاريخ وأدب وسيرة شخصية وطبّ وغير ذلك من المعارف والعلوم التى يُرجَى منها الإسعاد فى معالجة هذه القضية ، مع ذكاء الباحث وإخلاصه بطبيعة الأمر وعدم ألْوِه أى جهد فى هذا السبيل ، كان ذلك أحجى أن يُدْنيه من غايته، وعلى الله قصد السبيل .

كذلك فإن العوامل الثلاثة ليست شيئا واحداً بالنسبة لجميع أفراد الأمة: فملامح البيئة قد تختلف من مكان إلى مكان كما هو الحال فى مصر مثلا ، إذ فيها مناطق زراعية ، وأخرى صحراوية . كما أن وقع الأحداث السياسية على النفوس قد يختلف من طبقة وطائفة وبقعة جغرافية إلى أخرى . وهذا أيضاً من الأسباب المهمة التى تدفعنا إلى تقدير

---

(١) المرجع السابق / ٨٩ .

قيمة ما قاله بوف من أن عوامل تين الثلاثة لا تكفى لتفسير العمل الأدبى أو موهبة صاحبه .

أما الاعتراض الثانى فجوابنا عليه هو ما قلناه فى الفصل الخاص بالمنهج النفسى من أن النقد ليس تقويما فنيا وحسب ، بل هو قبل ذلك فَهْم ، وإلا فكيف يتذوق الإنسان ويحكم على نصّ أدبى قبل أن يفهمه ويلمّ بمضمونه ومراميه ؟ وليس من ريب فى أن الاستعانة بالمعارف الاجتماعية وأوضاع العصر الذى يعيش فيه الأديب وظروفه الخاصة مما يعين على هذا الفهم والإلمام بمرامى العمل الأدبى ومضمونه[1] . إن الواحد منا يستطيع أن يتذوق أى لون من ألوان الطعام أو الشراب ويحسّ حلاوته أو مرارته وبرودته أو حرارته وفتوره أو حرافته دون أن يعرف أى شىء هو ، لكنه لا يستطيع هذا مع النص الأدبى . ذلك أن الطعام والشراب هما من اختصاص الفم والحلق والمعدة لا العقل ، أما الأعمال الأدبية فلا بد أن تمرّ بالعقل أولاً قبل أن تصير إلى العواطف والوجدان ، ومن ثم فما لم يتمّ فهمها ومعرفة مضمونها فلن يكون بمقدورها أن تثير فينا شعوراً أو عاطفة، ولا بمستطاعنا أن نتذوقها ونقوّمها ونصدر عليها ما تستحقه فى نظرنا من أحكام .

وهذا تقريباً ما قاله ديفيد ديتشس حين قرر أننا « قبل أن نقوّم شيئا لا بد من أن نعرفه على حقيقته ، وهذه إحدى حلقات الوصل بين التاريخ (والاجتماع) والنقد، بين[2] النظر إلى النشأة والنظر إلى القيمة . وأحيانا،

(١) فضلاً عن الاستعانة بمعاجم اللغة وبالنحو والصرف والبلاغة وعلم النفس ... إلخ.

(٢) أسقطت هنا كلمتين هما « الطريقة من » لأنهما تربكان المعنى . ولا أدرى ما الذى أتى بهما إلى هذا المكان .

وإن لم يكن ذلك دائما ، إذا رأينا كيف أصبح الشىء على ما هو عليه فنحن فى موقف أفضل لتذوق ماهيته ومن ثم لتقويمه بما هو : هل رسمت هذه الصورة لتعلق فى مرسم عام أو لتزين بها جدران كنيسة ما ؟ هل المقطوعة من الشعر الغنائى نظمت لتغنى بمصاحبة القيثارة أو لتقرأ قراءة جهورية أو للتأمل فى المكتبة ؟ هل « رحلات جلفر » كتاب يقص قصة مغامرة للأطفال أو نقد اجتماعى للبشر ؟ إن كان الغرض الأول للناقد أن يرى الأثر الأدبى على حقيقته فإن عالم الاجتماع كالمؤرخ يستطيع أن يقدم له عونا فى الغالب . ولكن حالما يرى ماهية الأثر فعليه أن يطبق معياراً ملائما لطبيعة تلك الماهية »[1] .

دراسة الأثر الأدبى دراسة اجتماعية ليست بديلاً إذن عن دراسته فنيّاً، بل كلتا العمليتين تكمل الأخرى ، وإن كانت عملية الفهم تأتى بطبيعة الحال قبل عملية التذوق والتقويم والحكم . وقد أصاب أولئك الذين يرون أن الدراسة الاجتماعية للأدب « يمكنها أن توجد وتتطور بنجاح إلى جانب دراسة أخرى غير اجتماعية تنطلق من النظر إلى الأدب على أنه تعبير عن عالم الكاتب الداخلى الذاتى أو تتناول العملية التاريخية الأدبية بوصفها عملية حركة أشكال فنية مجردة »[2] .

وبالنسبة للقول بأن المنهج الاجتماعى ليست له فائدة تذكر فى مجالٍ

(١) ديفيد ديتشس / مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق / ٥٥٧ .

(٢) فريد ليندر / مقال « الأوجه السوسيولوجية لعلم الأدب » من كتاب « الأدب والعلوم الإنسانية » لفريق من الباحثين السوفييت / ترجمة يوسف حلاق / ١١٣ـ ١١٤ .

كالشعر الغنائى فهو قول غير صحيح ، فها هو ذا الشعر الجاهلى مثلاً ، وهو شعر غنائى بكل يقين ، يعكس أوضاع المجتمع العربى قبل الإسلام، إذ فيه كثير من الإشارات إلى عادات العرب وتقاليدهم وقيمهم ومعتقداتهم وملوكهم وشيوخهم وتاريخهم وصحرائهم وبلادهم وواحاتهم وجبالهم ووديانهم وطيورهم وحيواناتهم وأساطيرهم ، كما أن صُوَره وموضوعاته وبعض تقاليده الفنية كالوقوف على الأطلال مثلاً فى بداية كثير من القصائد مستمدَّة من البيئة التى ينتمى إليها . وقد وضع د. أحمد الحوفى ، وهو مجرد مثال ، كتابين أحدهما عن الحياة فى العصر الجاهلى ، والآخر عن المرأة فى ذلك العصر ، وكان معتمده فى استخلاص صورة الحياة ووضع المرأة آنذاك هو الشعر الجاهلى نفسه . كذلك ذكر ديفيد ديتشس فى كتابه الشهير عن « مناهج النقد الأدبى » ، الذى نقلنا منه دعوى بعض الباحثين بأن المنهج الاجتماعى لا يغنى كبير غناء فى تناول الشعر الغنائى ، أن باتسون قد كتب دراسة عن الشعر الإنجليزى صنّفه فيها إلى ستة مذاهب متوالية (هى المذهب الإنجليزى الفرنسى ، ثم المذهب الشوسرى ، ثم مذهب عصر النهضة ، ثم المذهب الأوغسطى ، ثم المذهب الرومنطيقى ، ثم المذهب المُحْدَث) بناءً على خصائص النظام الاجتماعى فى كل فترة على النحو التالى : فترة إقطاعية المشرِّعين، ثم فترة الديمقراطية المحلية لملكية الأرض ، ثم فترة الاستيراد المركزى لدى حَشَم الأمير ، ثم فترة أوليجاركية الفوائد العقارية ، ثم فترة بلوتوقراطية الأعمال التجارية ، ثم فترة الدولة الإدارية . وقد اجتهد باتسون فى أن يبين لنا كيف أن النزعة والصور والحالة الذهنية فى

كل فترة إنما ترتبط بطريقة استجابة الشاعر نحو العالم الاجتماعى الذى ينتسب إليه ... وهكذا[1] .

ولكن ما هى الأهداف التى يحققها المنهج الاجتماعى فى نقد الأدب ؟ لعل أول ما يتبادر إلى الذهن من تلك الأهداف هو استخلاص صورة المجتمع من الأعمال الأدبية . لقد قلنا قبل قليل إن الشعر الجاهلى يعكس صورة مجتمعه إلى حد بعيد : ففى بعض أشعار لَقيط بن يَعْمَر الإيادى مثلاً كلام عن التجهيزات التى كان الفُرْس يقومون بها لتأديب العرب ، وفى قصيدة للأعشى وصف للاشتباكات التى دارت بين الفريقين وانتهت بانتصار العرب فى يوم ذى قار ، وفى معلقة زهير بن سُلْمَى حديث مستفيض عن معارك قيس وذُبْيان التى طحنت القبيلتين طحناً ولم تنته إلا بعد قيام هَرِم بن سنان والحارث بن عوف بالصلح بينهما ودَفْع ديات القتلى من أموالهما ، كما تتكرر الإشارات فى كثير من قصائد ذلك العصر إلى الكعبة والحج والحجيج والرهبان والصوامع . وفى بعض قصائد النابغة ذكر ليوم الشعانين ، وهو عيد نصرانى كان يحتفل به العرب وملوكهم فى دولة الغساسنة على أطراف الجزيرة مما يلى الشام . وفى المعارك الهجائية التى دارت رحاها بين شعراء الرسول عليه الصلاة والسلام وشعراء قريش الوثنيين معلومات كثيرة عن الإسلام والشرك فى تلك الفترة والحروب التى دارت رحاها آنذاك بين المسلمين والكافرين وأسماء كثير من المواقع والشخصيات ذات الصلة بهذا كله . وفى مقدمات قصائد تلك المرحلة يقابلنا ما لا يكاد يُحْصَى من أسماء

(١) انظر ديفيد ديتشس / مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق / ٥٦٨ ـ ٥٦٩ .

الأماكن فى بلاد العرب على ما هو معروف . وكثيراً ما يذكر شعراء الجاهلية الغزال والظليم والثور الوحشى والأسد والذئب والسِّرحان والقَطَا والغراب والناقة والحصان لأنها من الحيوانات والطيور التى تكثر فى جزيرتهم، على حين لا نجد عندهم ذكرا للفيل تقريبا [1] ولا للخرتيت أو الدب أو التمساح أو البطريق مما لا تعرفه بلادهم . وبالمثل لا وجود للأنهار فى ذلك الشعر إلا للفرات ، الذى كان بعض شعرائهم يرونه فى العراق المجاور ، وهو مع ذلك قليل . وهناك تمدُّح بالكرم وشرب الخمر، وغيرة شديدة على العرض ، ومسارعة إلى الأخذ بالثأر . ولأن العرب قوم رُحَّل لا يستقرون فى مكان إلا ريثما يُرْعُون مواشيهم عُشْبَه ويأتون على ما فيه من ماء فإنه يكثر عند شعرائهم حديث الأطلال التى يخلّفونها وراءهم بعد تقويض خيامهم وانتقالهم والتى كثيرا ما تسوقهم المصادفات إلى المرور بها كرة أخرى فتستثير منهم كامن الذكريات وأليم المشاعر . وفى رحلات شعرائهم نراهم يصفون حرّ الهاجرة اللافح وكثبان الرمال والآل والجبال ، وأحيانا ما تظهر فى لوحاتهم الأمطار والسيول التى تغرق كل شىء كما فى أواخر معلقة امرئ القيس المعروفة . وفى قصائدهم الحماسية نسمع قعقعات السيوف وهتاف أوتار الأقواس ونشاهد الرماح والبِيض والدروع ، وهى آلات الحرب عندهم ... وهكذا ، وهكذا .

وبالمثل نجد فى الروايات المصرية الحديثة صوراً صادقة للمجتمع المصرى فى الحاضرة والريف ، ويمكن للقارئ أن يرجع إلى رواية «زينب»

(١) أما فى شعر الفتوح الإسلامية فى بلاد فارس فيلقانا الفيل كثيراً نظراً لاستعانة الفرس به فى حروبهم مع المسلمين .

للدكتور محمد حسين هيكل حيث تطالعه صورة حية ودقيقة للقرية المصرية فى أوائل القرن بفلاحيها وحقولها وحيواناتها وأجرانها وأشجارها وطيورها وعاداتها وتقاليدها ومستوى المعيشة فيها . أما نجيب محفوظ فيقصر رواياته على مدينة القاهرة[١] بشوارعها وبيوتها وموظفيها وطلابها ومشايخها وساستها ومقاهيها وخماراتها وبيوت دعارتها ومظاهراتها ضد الاحتلال ومناقشات مثقفيها فى الفلسفة والسياسة ... إلخ ، كل ذلك فى مشاهد تنبض بالحياة العارمة التى تكتسح فى سبيلها كل شىء . ومعروف أن مؤرخى العصر الجاهلى لا يستطيعون أن يستبعدوا من مراجعهم الشعر الجاهلى ، فهو (كما قال القدماء) ديوان العرب ، وكذلك لا أظن أن مؤرخا لتاريخ مصر الحديث ابتداءً من ثورة ١٩١٩م فمُقْبِلاً بمكنته أن يستغنى عن الرجوع إلى روايات نجيب محفوظ التى تتحدث عن قاهرة تلك الفترة[٢] . وليس هذان إلا مثالين اثنين ليس غير .

على أن التأثيرات الاجتماعية فى الأعمال الأدبية لا تقتصر على موضوعاتها فحسب بل تتعداها إلى لغتها والناحية الفنية فيها ، فلا شك أن الألفاظ الفارسية مثلا فى الشعر الجاهلى كانت محدودة لأن اتصال شعراء

(١) وبالذات العباسية والحسينية وما أشبه ، وأحيانا قليلة جدا ينتقل إلى الإسكندرية .

(٢) مثلما يصعب فَهْم فرنسا أو روسيا مثلا فى القرن التاسع عشر دون قراءة روايات بلزاك ، أو تولستوى وديستويفسكى . ونفس الكلام ينطبق على روايات ديكنز بالنسبة لبريطانيا فى ذلك الوقت . وقد قال لينين الزعيم الشيوعى الشهير إنه قد فهم فرنسا من خلال الروايات التى كتبها بلزاك أفضل جدا مما فهمها من خلال كتب التاريخ . انظر رجاء النقاش / فى حب نجيب محفوظ / دار الشروق / ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م / ٦٤ - ٦٦ .

الجاهلية بأمة الفرس كان محدوداً ، أما فى الشعر العباسى فقد كثرت تلك الألفاظ كثرة تلفت النظر : فألفاظ تدل على الأعياد ، وألفاظ تدل على الزهور ، وألفاظ تدل على الأطعمة ، وألفاظ تدل على الملابس ، وألفاظ تدل على السياسة والإدارة ... إلخ . كذلك فإن لألفاظ البداوة فى الشعر العربى قبل الإسلام الكفة الراجحة على الألفاظ الحضرية والعلمية ، والسبب فى هذا ، كما هو معلوم ، راجع إلى أن عرب الفترة السابقة على الإسلام كانوا ، إلا قليلا منهم ، أمة متبدّية . وبالمثل إذا راجعنا الصور البلاغية فى الشعر الجاهلى فإننا نجدها مأخوذة من البيئة العربية : مثال ذلك تشبيه امرئ القيس بَعْر الآرام فى معلقته بحب الفلفل ، وتشبيهه نفسه فى تساقط دموعه بناقف الحنظل ، وتشبيهه الوادى الذى قطعه فى إحدى رحلاته بجوف العَيْر ، وتشبيه طَرَفة ابن العبد الطريقَ اللاحب بظهر البُرْجد، وتشبيهه بقايا الأطلال بالوشم على الكفّ ، وتشبيهه نفسه ، وقد تحامته عشيرته ، بالبعير الأجرب الذى طُلِىَ بالقَطران ، وتشبيه زهيرٍ مقلتى حبيبته بمقلتى المهاة ، وتشبيهه الحرب بالرحى الطحون ، وتشبيه النابغة طعن الثور لكلب الصيد بقرنه فى فريصته بطعن البيطار للحيوان المصاب بالعَضَد، وكذلك تشبيهه قرن الثور بسفّود أَكَلَ الشاربون ما عليه من لحم، وتشبيه كثير من الشعراء عجيزة المرأة بكثيب الرمل ، وكناية كعب بن زهير عن موت الإنسان بحمله على آلة حدباء ، وكنايته عن شرف المهاجرين ونُبْلهم بأنهم شمّ العرانين ... إلخ .

وإلى جانب اللغة والصور هناك التقاليد الفنية التى كثيرا ما تكون نتيجة للتأثيرات الاجتماعية . ولنأخذ على سبيل المثال المقدمة الطللية فى الشعر العربى ، فإنها من إفرازات البيئة العربية البدوية حيث كانت قبائل العرب ،

كما أشرنا غير بعيد ، دائمة الترحال من مكان إلى مكان انتجاعًا للكلإ والغيث ، فكانت كل قبيلة تُخلّف وراءها أطلالاً ، وكثيرا ما كانت المصادفات تسوق بعض شعرائها إلى هناك حيث تستثير رؤية الأطلال ذكرياتهم وحبهم القديم فتهيج أحزانهم وتدفعهم إلى التغنى بها . ومِثْلُ الوقوف على الأطلالِ الأبياتُ التى تليه عادة حيث يصف الشاعر ركوبه لناقته وانطلاقه فى الصحراء لتسلية همومه فى فضائها العريض أو للرحلة إلى الممدوح . وقد ظل العرب معتزين بهذه التقاليد الشعرية عبر العصور إلى حد بعيد لا يرون التفريط فيها ، إلى أن جاء العصر الحديث واحتلت بلادَهم جيوشُ الاستعمار ولمسوا بأيديهم تفوق الغرب عليهم فى كل المجالات وشعروا بالنقص تجاهه فتخلَّوْا قليلا قليلا عن اعتزازهم العنيف بموروثهم الأدبى وانقلبوا يحاكون الآداب الغربية حتى فى بناء قصائدهم ، وكان هذا أقوى الأسباب فى هجران الشعراء لشكل القصيدة العربية وأَخْيِلَتِها وموسيقاها إلى حد كبير .

ويصدق هذا أيضًا على الأغراض الشعرية ، فقد كان الهجاء أحد الأغراض الرئيسية للشعر العربى فى معظم عصوره أيام أن كانت للنزعة القبلية السيادة ، ولم يكن القائمون على أمر الأمة يبالون كثيرا بالمعاقبة على الشتائم المقذعة التى تمتلئ بها القصائد ، أما الآن وبعد أن اختفت تلك النزعة القبلية وأضحى القانون يعاقب من يسبّ غيره ولو شعراً فقد اختفى ذلك الهجاء من الأدب العربى . ومن ناحية أخرى فإن هذا الغرض الذى كان مقصوراً على الشعر منذ الجاهلية إلى بدايات العصر العباسى قد انفتحت له أيضًا أبواب النثر فى ذلك العصر وما تلاه فوجدنا الجاحظ مثلا

فى رسالة « التربيع والتدوير »، وابن زيدون فى « الرسالة الهزلية »، والتوحيدى فى « أخلاق الوزيرين » يمارسون هذا الفن نثرا ، والسبب فى ذلك أن العرب الأوائل كانت تغلب عليهم الأمية ، ومن ثم كان معتمدهم على الشعر الذى يسهل حفظه فى الذاكرة ، أما بعد أن صاروا أمة كاتبة قارئة فقد أصبح النثر ينافس الشعر فى أغراضه . ويمكن أن يقال هذا أيضًا فى الفن القصصى ، إذ لم يكن العرب الجاهليون يعرفون الحكايات فى أدبهم إلا شعراً ، ثم لما جاء الإسلام فتحضروا وتثقفوا وعرفوا تأليف الكتب وجدنا مثلا « رسالة النمر والثعلب » لسهل بن هارون ، و« رسالة الغفران» للمعرى ، و « رسالة التوابع والزوابع » لابن شهيد ، و « رسالة حى بن يقظان » لابن الطفيل ، والمقامات و « ألف ليلة وليلة » ... وهلم جرا .

ويجعل د. ماهر حسن فهمى من تحقيق النصوص الأدبية وتحريرها جزءاً من المنهج الاجتماعى قائلا إن « الناقد الذى يتخذ المذهب الاجتماعى وسيلته يحاول أن يتخذ له منهجا دقيقا ليتجنّب به المزالق التى تتربص له ، فهو يقف أمام النص ثم يتساءل أسئلة عديدة يحاول أن يجيب عنها ، وذلك بعد دراسته الشاملة للبيئة والجنس والعصر أو الشخصية . ونجد نموذجا من هذه الأسئلة عند لانسون :

١ ـ هل نسبة النص صحيحة ؟ وإذا لم تكن صحيحة فهل النص منسوب خطأ إلى غير صاحبه أم أنه نص منتحَل بأكمله ؟

٢ ـ هل النص نقىٌ كامل خالٍ من التغيير أو التشويه أو النقص ؟ وهاتان المسألتان من الواجب النظر فيهما عن قرب بالنسبة للخطابات

والمذكرات والخطب ، وفى الجملة بالنسبة لكل الطبعات التى صدرت بعد موت المؤلفين . والمسألة الثانية تعرض دائما كلما كانت النسخة التى بين أيدينا طبعة حديثة غير الطبعة التى أشرف عليها المؤلف .

٣ - ما هو تاريخ النص ؟ تاريخ تأليفه لا تاريخ نشره فحسب ، وتاريخ أجزائه لا تاريخه جملةً فحسب .

٤ - كيف تغير النص من الطبعة الأولى إلى الطبعة الأخيرة التى طبعها المؤلف ؟ وعلام تدل التعديلات التى أحدثها المؤلف من حيث تطور ذوقه وأفكاره ؟

٥ - كيف تكوّن النص منذ أول تسويدة إلى الطبعة الأولى ؟ وعلام تدل التسويدات إن وجدت من حيث ذوق الكاتب ومبادئه الفنية ونشاطه النفسى ؟

٦ - ثم نقيم المعنى الحرفى فى النص : معنى الألفاظ والتراكيب ، مستعينين بتاريخ اللغة وبالنحو وبعلم التراكيب التاريخى ، ثم معنى الجُمَل بإيضاح العلاقات الغامضة والإشارات التاريخية أو الإشارات التى تتعلق بحياة الكاتب نفسه .

٧ - وبعد ذلك نقيم المعنى الأدبى للنص ، أى نحدد ما فيه من قِيَم عقلية وعاطفية وفنية ، ونميّز استعمال الكاتب الشخصى للغة من الاستعمال السائد بين معاصريه والحالات النفسية التى ينفرد بها من الصيغ العامة للإحساس والتفكير، كما نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقى عن أفكاره من صور وآراء أخلاقية واجتماعية وفلسفية

ودينية لم يشعر المؤلف بالحاجة إلى العبارة عنها ، وإن كوّنت الأساس الدفين لحياته العقلية ... وفي هذا بنوع خاص يجب أن نستخدم الإحساس والذوق الشخصيين ، ولكنْ في هذا أيضًا يجب أن نحذرهما ونراجعهما حتى لا نَعْرِض أنفسنا تحت ستار وصفنا لمونتين أو ڤيني . يجب أن يُدْرَك المؤلِّف الأدبي أولاً في الزمن الذى وُلد فيه بالنسبة إلى مؤلفه ، وإلى ذلك الزمن يجب أن يعالج التاريخ الأدبي على نحو تاريخي ...

٨ ـ كيف تكون المؤلِّف الأدبي ؟ أى نوع من الأمزجة استجاب لأى نوع من الملابسات فخلقه ؟ وحياة المؤلف هى التى تنبئنا عن ذلك . ثم من أى المواد تكوّن ؟ وهذا ما يخبرنا به البحث عن المصادر ...

٩ ـ أى نجاح لاقى المؤلف ؟ وأى تأثير كان له ؟ وتحديد التأثير الأدبي ليس إلا دراسة عكسية للمصادر . فمنهج البحث فيهما واحد ، وتحديد التأثير الاجتماعى أكثر أهمية وأكثر مشقة فى ملاحظته ، وفهارس عدد الطبعات الأولى والطبعات التالية تبين نسبة انتشار الكتاب منذ خروجه من يد الناشر ، وفهارس المكتبات الخاصة وقوائم الكتب وقاعات المطالعة تدلنا على ما صار إليه ، فنعرف الأشخاص والطبقات الاجتماعية والمقاطعات التى انتشر فيها الكتاب . وأخيرا نجد فى تعليقات الصحف وفى الخطابات الخاصة وفى المذكرات الشخصية ، وأحيانا فى التعليقات التى يكتبها القراء على الهوامش وفى المناقشات التشريعية وخصومات الصحف وفى القضايا ، معلومات عن الطريقة التى قرئ بها الكتاب وعن الرواسب

التى خلّفها بالنفوس »[1].

وتعليقًا على هذا أقول إن الأستاذ الدكتور قد تابع المرحوم سيد قطب فى إدخاله تحقيق النصوص وتحريرها ضمن الاتجاه الاجتماعى فى النقد ، وإن كان سيد قطب قد سمّاه « المنهج التاريخى »[2]، لكن المرحوم قطب قد أوجز الكلام جدا ولم ينسبه إلى أحد[3]، على حين أن د. فهمى ، الذى أفاض فى هذا الموضع كما رأينا ، قد أشار فى الهامش إلى كتاب «منهج البحث فى الأدب واللغة» للانسون ، والمعروف أن هذا الأستاذ الفرنسى لا علاقة له بالمنهج الاجتماعى فى النقد . ولقد رأيناه ، عند كلامنا فى المنهج النفسى فى نقد الأدب ، يرفض أى تدخل للعلم فى هذا الميدان البتة مكتفيا بالاستعانة بروحه ليس إلا ، فكيف نجعله إذن ضمن أصحاب المنهج الاجتماعى فى النقد ، وهو أحد المناهج العلمية ؟ إننا بذلك نعكس أمر الرجل وجهًا لقفًا ! ومع ذلك كله فلست أستطيع أن أرى وجه الصلة بين هذه المسألة وبين النقد الاجتماعى . إن تحقيق النص وتحريره قضية عامة لا تخص منهجا نقديا دون منهج ، إذ المفروض أننى

---

(١) د. ماهر حسن فهمى / المذاهب النقدية / دار قطرى بن الفجاءة / الدوحة / ١٩٧ ـ ٢٠٠ . وقد نقل هذه الخطوات التسع عن كتاب « منهج البحث فى الأدب واللغة » الذى ترجمه د. محمد مندور .

(٢) انظر سيد قطب / النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه / دار الشروق / ١٤٦ ـ ١٤٨ .

(٣) لكنه ، رحمه الله ، قد ذكر ، ضمن ثبت المراجع فى نهاية كتابه ، كتاب «منهج البحث فى الأدب» للانسون ، وهو أحد البحثين المذكورين اللذين ترجمهما د. مندور .

لا أُقْبِل على دراسة نصٍّ ما إلا بعد أن أعرف لمن هذا النصّ، وهل أصابه عبث أو اعتراه تغيير أو لا . يستوى فى ذلك أن أتّبع المنهج اللغوى أو البلاغى أو الأخلاقى أو النفسى أو الاجتماعى أو البنيوى أو أى منهج نقدى آخر . أما إذا لم أستطع أن أصل إلى إجابة على هذه الأسئلة فإن علىّ إعلان ذلك حتى يكون القارئ على بينة من أمره . يستوى فى ذلك، كما قلت ، المناهج النقدية كلها ، إذ ليس من بينها منهج واحد يسمح بغض الطّرْف عن أى من هذه الموضوعات . هذه مسألة بديهية فيما أفهم ، ومن هنا كان استغرابى لحديث د. فهمى عنها بوصفها جزءاً من النقد الاجتماعى بالذات . كذلك من المستغرب أن يؤخر د. ماهر فهمى تحقيق النصّ إلى ما بعد الدراسة الشاملة للبيئة والجنس والعصر أو الشخصية لأنه بذلك يضع العربة قبل الحصان قالبًا الترتيب الطبيعى رأسًا على عقب . إن المنطق يقتضى تحرير النص أولاً والتحقق من أنه لفلان الذى عاش فى العصر الفلانى ، بدلاً من إراقة الجهد وتضييع الوقت فى بحث تأثير البيئة والزمان والمكان ... إلخ ، إذ السؤال عندئذ هو : « تأثيرها على مَنْ إذا كنت لا أدرى مَنْ مؤلف النص ؟ » . إن ذلك أشبه بمن يلقى بنفسه فى النهر ثم يتذكر أنه لا يستطيع السباحة فيصيح : « أدركونى ، فإنى لا أعرف كيف أعوم ! » . إذن فلا بد أن يتحقق الناقد أولاً من النص وصاحبه قبل أن يشرع فى البحث عن تأثير المجتمع فيهما ، ولا أدرى كيف فات الأستاذ الباحث ذلك أيضاً ، وهو من البداهة بمكان ؟

والآن إذا أردنا أن نأخذ من النقاد مثالاً على من يَدْعُون إلى هذا المنهج ومثالاً آخر على من يرفضونه وجدنا د. طه حسين يصلح للقيام

بالدورين جميعًا : ففى أول كتابٍ له ، وهو الرسالة التى أحرز بها درجة الدكتوية من الجامعة المصرية القديمة سنة ١٩١٤م عن أدب المعرى بعنوان « تجديد ذكرى أبى العلاء »، نسمعه يقول فى مفتتحه : « ليس الغرض فى هذا الكتاب أن نصف حياة أبى العلاء وحده ، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية فى عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة أن ينفرد بإظهار آثاره المادية أو المعنوية ، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجةٌ لازمة وثمرة ناضجة لطائفة من العلل اشتركت فى تأليف مزاجه وتصوير نفسه من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان . من هذه العلل المادىُّ والمعنوىّ، ومنها ما ليس للإنسان به صلة وما بينه وبين الإنسان اتصال ... والخطأ كل الخطإ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشىء المستقل عما قبله وما بعده ، ذلك الذى لا يتصل بشىء مما حوله ولا يتأثر بشىء مما سبقه أو أحاط به . ذلك خطأ ، لأن الكائن المستقلَّ هذا الاستقلالَ لا عهد له بهذا العالم . إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض، ويؤثر بعضها فى بعض ، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال وأنْ ليس فى هذا العالم شىء إلا وهو نتيجة من جهة ، وعلة من جهة أخرى ... وليس للمؤرخ المجيد عمل إلا البحث عن هذه العلل والكشف عما بينها من صلة أو نسبة ... إذا صحّ هذا كله فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره قد عمل فى إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية . ولسنا نحتاج إلى أن نَذْكُر الدين ، فإنه أظهر أثرا من أن نشير إليه ... فالمؤرخ الذى لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ولا يصطنع فى البحث طرائقه الطريفة ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم ولا أن يسلّم بأن الشىء

الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان ، المؤرخ القديم الذى يرفض هذا كله ولا يميل إليه مُلْزَمٌ مع ذلك أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية إذا بحث عن حياة أبى العلاء ، فإنه إن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل أو يهتدى من أمره إلى شيء ... يدل ما قدمناه على أنا نرى الجبّر فى التاريخ ، أى أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة وتنزل منازلها المتباينة بتأثير العلل والأسباب التى لا يملكها الإنسان ولا يستطيع لها دفعا ولا اكتسابا ... وإذ قد بيّنّا أن الرجل خاضع فى أدبه وعلمه لزمانه ومكانه فليس لنا بُدٌّ من أن نقدّم بين يَدَىْ هذا الكتاب فصلا فى عصر أبى العلاء ، وآخر فى بلده . ولما كانت الأسرة أشد ما يحيط بالرجل أثرا فيه خصّصنا فصلاً آخر لأسرة أبى العلاء . فإذا فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل ففصّلناها تفصيلا »[1] .

هذا ما قاله الدكتور طه فى التمهيد الذى عرض فيه موضوعَ كتابه والخطةَ التى اتبعها ، وهو ما فعله بعد ذلك فى فصوله حيث درس « زمن أبى العلاء ومكانه » و « شَعْب أبى العلاء » و « الحياة السياسية فى عصر أبى العلاء » و « الحياة الاقتصادية » و « الحياة الدينية » و « الحياة الاجتماعية » و « الحياة الخلقية » و « الحياة العقلية » و « قبيلته » و « أسرته » وتفاصيل حياته وأخلاقه وعلمه وعلاقاته بالناس ... إلخ.

---

(١) طه حسين / تجديد ذكرى أبى العلاء / ط ٥ / دار المعارف / ١٣٧٧هـ - ١٩٥٨م / ١٦ - ٢٢ .

وكل هذا يدل على أن طه حسين فى ذلك الوقت كان يأخذ نفسه فى درس الأدب بالمنهج الاجتماعى حسبما حدّدته مدام دى ستايل وتين وسانت بوف ، إذ كان يرى أن أبا العلاء ثمرة حتمية للزمان والمكان والأمة الإسلامية والأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى عصره إلى جانب ظروفه الأسرية والشخصية . وقد قال الرجل ذلك بصريح العبارة والتزمه فى دراسته لأبى العلاء كما رأينا بأنفسنا . كان ذلك فى عام ١٩١٥م ، وهو العام الذى طُبِع فيه الكتاب لأول مرة ، وكان لا يزال يؤمن به أيضاً فى عام ١٩٢٢م حينما أُعيد طبع الكتاب ، لأنه فى المقدمة التى كتبها لهذه الطبعة الثانية قد أعلن أن فى عزمه ، إذا أُتيح له الوقت وفراغ البال ، أن يفصّل هذه النقطة أو يستكمل تلك المسألة ، لكنه لم يشر من قريب أو بعيد إلى أنه ينوى إعادة النظر فى منهجه أو فى شىء من آرائه[1] .

فهذا ما قاله طه حسين فى المنهج الاجتماعى فى درس الأدب والأدباء ، وهو (كما نرى ويرى معنا القراء) قاطع الدلالة على أنه كان من أنصار ذلك المنهج المتعصبين له أشد التعصب ، بيْد أنه ، كعادته فى تغيير مواقفه وآرائه فى غير قليل من الأحيان ، يفاجئنا فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » الذى صدر عام ١٩٢٧م بموقف آخر مناقض لذلك تمام المناقضة ، إذ حمل على هذا المنهج وزعمائه : سانت بوف وتين وبرونتيير حملة عنيفة مسفّها إدخال العلم فى الدراسة الأدبية ومؤكدا أن تاريخ الأدب لا يمكن أن يكون موضوعيا صرفا وأن العبرة ليست بالبيئة

(١) انظر ص ٣ ـ ٤ من المرجع السابق .

والزمن والجنس بل بالعبقرية الفردية التى لا يقدر العلم حتى الآن أن يجلّى لنا أسرارها ، وإذن فليس أمامنا إلا أن نعتمد فى دراسة الأدب على الذوق ، هذا الذوق الذى لو خلت منه الدراسات الأدبية لأصبحت شيئا جافا بغيضا ، والذى لم يستطع سانت بوف نفسه (كما يقول) أن يبرأ منه فيما كتب من نقد أراده أن يكون نقدا علميا فلم يفلح، إذ غلبته عواطفه وميوله وأهواؤه . ولننقل ما كتبه د. طـه فى هذا الصّدد مثلما صنعنا مع الصفحات التى دافع فيها عن ذلك المنهج ، وهذا هو ما قاله بالنص :

« هناك مذهب فريق من النقاد ومؤرخى الآداب فى فرنسا ظهروا إبّان القرن الماضى ، وهم يتفقون فيما بينهم ويختلفون : يتفقون فى أنهم يريدون أن يجعلوا تاريخ الأدب علماً كغيره من العلوم الطبيعية ، ويختلفون فى الطريق التى يسلكونها إلى هذا الغرض . فأما أولهم ، وهو سانت بوف، فيريد أن يستنبط قوانين هذا العلم الجديد من درس شخصيات الكتاب والشعراء درسًا نفسيًا عضويًا إن صح هذا التعبير ، ومن ترتيب هذه الشخصيات فيما بينها على نحو ما يصنع علماء النبات فى ترتيب الفصائل النباتية المختلفة . فهو مقتنع بأن لنفسية الكاتب أو الشاعر ومزاجه المعنوى والمادى الأثر الموفور فيما ينتج من الآيات الأدبية البيانية ، وإذن فَدَرْسُ هذه النفسية وهذا المزاج أمرٌ لا بد منه . وهو مقتنع بأن هذه النفسيات وهذه الأمزجة مهما تختلف فلا بد من أن يكون بينها تشابه ما ، وإلا لما استطاع الكتاب والشعراء أن يتفقوا فى العناية بفن من النثر أو فن من الشعر . فأنت إذن تستطيع أن تدرس شخصيات هؤلاء الكتاب والشعراء وأن تستنبط من

هذا الدرس ما يتمايزون به فيما بينهم من هذه الناحية ، وهو الذى يكوّن شخصياتهم ويحدّدها ، وما يشتركون فيه من ناحية أخرى ، وهو الذى تعتمد عليه فى استخلاص قانونك العلمى الأدبى كما يستخلص العلماء قوانينهم العلمية الصرفة .

وأما ثانيهم ، وهو تين ، فيمضى إلى أبعد مما مضى سانت بوف ، فهو لا يعتمد مثله اعتماداً قوياً على هذه الشخصيات الفردية ، ولا يكاد يعتدّ بها إلا فى احتياط وتردد . ذلك لأن القوانين العلمية عامةّ ، فيجب أن تعتمد على أشياء عامة . وما شخصية الكاتب أو الشاعر فى نفسها ؟ ومن أين جاءت ؟ أتظن أن الكاتب قد أحدث نفسه ؟ أم تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً ؟ وأى شىء فى العالم يمكن أن يُبْتَكَر ابتكاراً ؟ أليس كل شىء فى حقيقة الأمر أثراً لعلة قد أحدثته وعلة لأثر سيحدث عنه ؟ وأى فرق فى ذلك بين العالم المعنوى والعالم المادى ؟ وإذن فلا ينبغى أن تلتمس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه ، وإنما ينبغى أن تلتمسهما فى هذه المؤثرات التى أحدثتهما والتى يخضع لها كل شىء إنسانى .

الفرد ما هو ؟ هو أثر من آثار الأمة التى نشأ فيها ، أو قل من آثار الجنس الذى نشأ منه : فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الأخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هى ؟ هى أثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شىء فى هذه الدنيا : المكان وما يتصل به من حاله الإقليمية والجغرافية وما إلى ذلك ؛ والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث المختلفة سياسيةً كانت أو اقتصادية أو عقلية أو دينية ، هذه الأحداث التى تُخْضِع كل شىء للتطور والانتقال . الكاتب أو الشاعر إذن

أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان ، فينبغي أن يُلْتَمَس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التى أحدثت الكاتب أو الشاعر وأرغمته على أن يُصْدِر ما كتب أو نَظَم من الآثار .

وأما الثالث ، وهو برونتيير ، فقد مضى في هذه الطريق إلى أبعد مما مضى صاحباه ، ولم يحاول أقل من أن يُخْضِع فنون الأدب وأنواعه لنظريات النشوء والارتقاء على مذهب أصحاب التطور من أنصار داروين ، ولم لا ؟ وإذا كان الكائن الحى خاضعًا بطبعه لقوانين النشوء والارتقاء أو لقوانين التطور ، وكان الأدب أثرًا من آثار الإنسان الذى هو كائن حى ، فلا بد من أن يخضع مثله لهذه القوانين . وأنت إذا فكرت فى أمر فن من فنون الأدب فسترى أنه ينشأ ويتطور ويتحول من حال إلى حال ، ويمضى فى هذا التطور والتحول حتى يشتد البعد بين أصله وفرعه على نفس النحو الذى تطور به الإنسان وانتهى إليه من أصله الأول . وعلى غير هذا النحو لا سبيل إلى فهم الأدب حقًا ، وإذن فليس شأن الكاتب أو الشاعر فى نفسه عظيمًا ، وإنما الشأن شأن هذه الفنون الأدبية التى يعالجها الكتّاب والشعراء : كيف نشأت ؟ ومن أين نشأت ؟ وكيف تطورت ؟ وإلى أين تطورت ؟ وخذ مثلاً لذلك الشعر التمثيلى : انظر إليه كيف نشأ عند اليونان ، ومن أين نشأ ، وما هذه الأسباب الدينية والسياسية والأدبية والاجتماعية التى عملت فى إنشائه . ثم انظر إليه كيف تطور وارتقى حتى بَعُدَ الأمَدُ جدًا بين آثار سوفوكل وأوريپيد وأرسطوفان وما كان يأتيه أوّلَ الأمر المحتفلون بأعياد باكوس . ثم انظر إليه كيف جرى بالأطوار المختلفة

المتباينة حتى وصل إلى ما وصل إليه فى القرن السابع عشر فى فرنسا مجتهداً دائماً فى أن تكون حياته ملائمة للبيئة التى يعيش فيها . ثم انظر إليه كيف يمضى فى تطوره هذا ، حتى إذا كان القرن التاسع عشر ظهر أنه لا يستطيع أن يلائم البيئة التى يعيش فيها فأدركه من التطور ما أدركه فأماته أو كاد يميته ، واعتمدت الملاعب على النثر أكثر من اعتمادها على الشعر ، واجتهد ما بقى من التمثيل الشعرى نفسه فى أن يلائم عصره وبيئته . وعلى هذا النحو يمضى صاحبنا مَعْنيًا بالفنون نفسها وتطورها أكثر من عنايته بالأشخاص ومميزاتهم .

وأصل هذه المحاولات كلها ما كان من ظهور هذه النهضة العلمية القوية التى أتت على كل شىء فى القرن الماضى ، والتى خلبت العقول الأوروبية لجدَّتها ولبهجتها ولما آتت من الثمر الجدِّىّ الملموس بهذه الاختراعات الكثيرة التى غيرت حياة الإنسان تغييراً يوشك أن يكون تامًّا . فُتِنَ الناس بالعلم وانصرفوا أو كادوا ينصرفون عن كل ما لا تظهر عليه صبغة علمية ما . ولم يكن بدٌّ للفلسفة والآداب والتاريخ من أن تحيا ، ولم يكن بد لها من أن تلائم بين حياتها وبين بيئتها الجديدة التى تحيا فيها فتأخذ هى أيضاً صبغة علمية ما : فأما الفلسفة فقد أسرع بها أوجست كومت إلى هذه الصبغة العلمية الوضعية المعروفة . وأما التاريخ فقد أسرع به أصحابه إلى نحو من الفلسفة أول الأمر ، ثم إلى نحو من العلم آخر الأمر ، وهم لا يزالون يجدّون إلى الآن وإلى غد فى إثبات أن تاريخهم علم كغيره من العلوم . وأما الأدب فقد أسرع به هؤلاء الثلاثة الذين قدمنا الإشارة إليهم إلى هذه الصبغة العلمية التى حاولوا أن يصبغوه بها ، ولكنْ

أُوفِّقوا فيما حاولوا ؟ كلا لم يوفَّقوا ولا يمكن أن يوفَّقوا ، لا لشيء إلا لما قدمناه من أن تاريخ الأدب لا يستطيع بوجه من الوجوه أن يكون «موضوعيًا» صرفًا ، وإنما هو متأثر أشد التأثر وأقواه بالذوق ، وبالذوق الشخصى قبل الذوق العام . وأنت تستطيع أن تقرأ هذه الآثار القيمة التى تركها سانت بوف ، فسيكون موقفك منها موقفك من الآيات الفنية القيمة ، وستجد فى قراءتها لذة تعدل اللذة التى تجدها عندما تقرأ آثار موسيه أو لامارتين أو ڤينى أو غيرهم من الذين كتب عنهم سانت بوف ، ولن تجد هذه اللذة العلمية التى لا تخلو من جفاء وحموضة عندما تقرأ هذه الآثار . ذلك لأن سانت بوف لم يستطع أن يكون عالمًا ولا أن يستنبط قوانين ... لم يستطع أن يمحو شخصيته ولا أن يخفف من تأثيرها . فأنت تراه فيما يكتب ، وأنت تسمعه ، وأنت تتحدث إليه ، وأنت تستكشف عواطفه وميوله وأهواءه ، وتستكشفها فى غير مشقة ولا عناء ، وأنت تعرف أنه كان متأثرًا بالحب فى هذا الفصل ، وكان متأثرًا بالبغض والحسد فى ذلك الفصل . أفتظن أنك تستطيع أن تظفر من شخصية نيوتن ولامارك وداروين وپاستور فى آثارهم العلمية الخالصة بمثل ما تظفر به من شخصية سانت بوف فى آثاره الأدبية ؟ كلا ، لأن هؤلاء كانوا علماء ، ولأن هذا كان أديبًا ، والعلم شيء ، والأدب شيء آخر .

لا سبيل إذن إلى أن يبرأ مؤرخ الآداب من شخصيته وذوقه ، وهذا نفسه كاف فى أن يَحُول بين تاريخ الأدب وبين أن يكون علمًا . وهبْهُ استطاع أن يبرأ من ذوقه ومن شخصيته وأن يعالج آثار الأدباء كما يعالج صاحب الكيمياء عناصره فى معمله ، فأول نتيجة لهذا أن يصبح تاريخ

الأدب جافًا بغيضًا ، وأن تنقطع الصلة انقطاعًا تامًا بينه وبين الأدب الإنشائى ، وأن يصبح جَدْبًا لا يحبّب هذا الأدب الإنشائى إلى القراء ولا يرغّبهم فيه ، بل أن يصبح جدبًا لا يميل الناس إلى قراءته هو . ومتى رأيت رجلاً من المستنيرين يَفْرُغ لكتاب من كتب الكيمياء أو الطبيعة أو الجيولوجيا لينفق وقته على نفسه ويستنير فى العلم ؟ إذن فيصبح تاريخ الأدب نوعًا من الكيمياء والطبيعة والجيولوجيا يُعْنَى به المختصون وحدهم وينصرف عنه المستنيرون . وقد يكون احتمال هذا يسيرًا لو أن تاريخ الأدب استفاد من هذا الضيق الذى يضطره إليه حرصه على أن يكون علمًا ، ففسّر لنا الظواهر الأدبية واستنبط لنا قوانينها كما تفسر لنا العلوم الطبيعية ظواهر الطبيعة وتستنبط لنا قوانينها ، ولكنه لن يظفر من هذا بشىء ذى غناء . ذلك لأنه مهما يُقَلْ فى البيئة والزمان والجنس ، ومهما يُقَلْ فى تطور الفنون الأدبية ، فستظل أمامه عقدة لم تُحَلّ بَعْدُ ولن يوفّق هو لحلها، وهى نفسية المنتج فى الأدب والصلة بينها وبين آثارها الأدبية . ما هى هذه النفسية ؟ ولم استطاع ڤكتور هوجو أن يكون ڤكتور هوجو وأن يُحْدِث ما يحدث من الآيات ؟

العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية ڤكتور هوجو دون غيره من أبناء فرنسا جميعًا ومن فرنسا خاصة ؟ البيئة ؟ فلم اختارت البيئة ڤكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟ الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة فى شخص ڤكتور هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قويًا صحيحًا ؟ وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الأدبى عاجزًا عن تفسير النبوغ ، ولن يوفق هو لتفسير النبوغ ،

وإنما هى علوم أخرى تبحث وتجدّ، وقد تظفر وقد لا تظفر . لن يستطيع التاريخ الأدبى أن يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ . وما دام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يفسر لنا بطريقة علمية صحيحة نفسيةَ المنتج والصلةَ بينها وبين ما تنتج ، وما دام التاريخ الأدبى لا يستطيع أن يبرأ من شخصية الكاتب وذوقه ، فلن يستطيع أن يكون علمًا . والحق أنى لا أفهم لِمَ يحرص على أن يكون علمًا ! مهما يكن من شيء فنحن مضطرون إلى أن نعدل عن هذا المذهب العلمى كما عدلنا عن ذلك المذهب السياسى ، وأن نلتمس لنا مذهبًا آخر غيرهما »[1].

ومع كل هذا الهجوم الشديد الذى شنه طه حسين على المنهج الاجتماعى ، فإنه فى ذات الكتاب الذى نقلنا منه هذه الصفحات يقيم شكه فى صحة الشعر الجاهلى ، ضمن ما يقيمه ، على أساس أن هذا الشعر لا يعكس حياة العرب فى الجاهلية من ناحية الدين والسياسة والاقتصاد والأوضاع الاجتماعية[2]. والقول بأن الأدب تعبير عن أوضاع الأمة التى ينتمى إليها هو بعض من كلام أصحاب المنهج الاجتماعى فى الدراسة الأدبية، وهذا من تناقضات طه حسين الكثيرة فى كتاباته للأسف[3].

---

(١) طه حسين / فى الأدب الجاهلى / ٤٣ ـ ٤٨ .

(٢) انظر « فى الأدب الجاهلى » / ٧٠ ـ ٨٠ .

(٣) وقد لاحظ الأستاذ سيد قطب منذ وقت مبكر هذا التناقض فى موقف الدكتور طه من ذلك المنهج ، الذى يسميه هو مع ذلك « المنهج التاريخى » (انظر كتابه « النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه » / ١٦٦ ـ ١٦٩) . ومع هذا فإن =

ورغم ذلك أيضا فقد عاد د. طه فأكّد صدق ما قاله علماء العرب القدماء من أن « الشعر الجاهلى ديوان العرب لأنهم لم يكونوا يعرفون شيئا من أمر هؤلاء الجاهليين إلا من طريق هذا الشعر »، وأن « شعر زُهَيْر وامرئ القيس والنابغة والأعشى ... كان شعرا يصور الحياة العربية كما كان أصحابها يَحْيَوْنَها لأن الأغنياء والفقراء والأقوياء والضعفاء كانوا يتكلمون لغة واحدة ، وكانت حظوظهم من المعرفة والثقافة واحدة أو متقاربة أشد التقارب »[1]، وهذا الكلام كتبه طه حسين فى الخمسينات . وهكذا لا يستقر عميد الأدب على رأيٍ واحد فى هذه القضية الخطيرة بل يتأرجح يمينا ويسارا[2].

= د. شكرى عزيز ماضى يؤكد أن إيمان طه حسين بتأثير عوامل البيئة والجماعة والزمان وغيرها من المؤثرات ظل كما هو لم يتغير إلى آخر حياته (انظر د. شكرى عزيز ماضى / من إشكاليات النقد العربى الجديد / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ١٩٩٧م / ١٨٧ ـ ١٨٨) ، وهو تأكيد يقوم على التسرع والاكتفاء بالرجوع إلى ثلاثة كتب لا غير للدكتور طه هى : « فى الأدب الجاهلى » و « حديث الأربعاء » و « فصول فى الأدب والنقد » ، وكان الواجب عليه أن يعود إلى كتب طه حسين الأخرى قبل أن يصدر مثل هذا التأكيد الخطير .

(١) طه حسين / خصام ونقد / ط١١ / دار العلم للملايين / ١٩٨٢م / ٤٥ ، ٤٧ ـ ٤٨ .

(٢) وبالمناسبة فقد كان طه حسين ، فى كل ما سطّر من مقالات أو كُتُب قبل كتابه « فى الشعر الجاهلى » ، يطمئن إلى صحة الشعر الجاهلى اطمئنانًا ولا يطوف برأسه خالجة من شك فيه ، إلى أن نشر مرجليوث مقالته السخيفة المتهافتة =

بل لقد دعا الدكتور طه صراحة إلى الاهتمام بدراسة ظروف البيئة التى يعيش فيها الأدباء «لأن الشاعر أو الكاتب لا يستمد أدبه من شخصه وحده ، وإنما يستمد أكثر فنه وأكثر شخصيته من أشياء أخرى ليس له حيلة فيها ، وليس لطبيعته ومزاجه وفرديته فيها كل ما نظن من التأثير . وأكاد أقول مع القائلين إن الفرد نفسه ظاهرة اجتماعية ، فهو لم يأت من لاشيء ، وإنما جاء من أسرته أولا ، ولم يكد يرى النور حتى تلقته الحياة الاجتماعية فصوّرته فى صورتها وصاغته على مثالها وأخضعته لمؤثراتها التى لا تُحْصَى . فعنصر الفردية ضئيل لا يكاد يُحَسّ إلا أن يمتاز هذا الفرد ، وامتيازه نفسه يرده فى كثير من الأحيان إلى الحياة الاجتماعية التى أنشأته»[1] .

هذا ، ونختم كلامنا فى المنهج الاجتماعى فى نقد الأدب باقتباس بعض الشواهد من كتابات نقادنا المعاصرين الذين استخدموا ذلك المنهج ، ونبدأ بعملاق الفكر والأدب المرحوم عباس محمود العقاد فنختار له الفقرات التالية من كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » . يقول، رحمه الله ، إن « معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل شعر فى كل

= عن « أصول الشعر العربى : The Origins of Arabic Poetry»، التى أنكر فيها الشعر الجاهلى تماما ، فوجدنا عميد الأدب بعدها بعشرة أشهر يتبع خطاه مُنكراً هو أيضاً الشعر الجاهلى كلّه أو جُلّه كما وضّحتُ فى فصلٍ ضافٍ أرجو أن أضيفه إلى فصول كتابى « معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين » عند إعادة طبعه التى أرجو ألا تكون بعيدة .

(1) المرجع السابق / ٢٥٦ ـ ٢٥٧ .

أمة فى كل جيل ، ولكنها ألزم فى مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعًا . وهى حتى فى هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة لاختلاف درجة التعليم فى أنحائها وطوائفها بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك »[1] .

وواضحٌ مدى الاهتمام الذى يوليه العقاد لعامل البيئة وتأثيرها على الأدب والأدباء . وهو لا يتوقف عند هذا الحدّ بل يمضى مؤكدا أن هناك عدة بيئات مختلفة ينتمى إليها شعراء الجيل السابق عليه لا بيئة واحدة ، إذ « كان من أدبائها[2] من درس فى باريس ونشأ على نشأة أهل الأستانة ، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ونشأ فى قرية من قرى الصعيد ، وكان منهم من شبَّ فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام ، وكان منهم من اطَّلَع على أعرق الأساليب العربية ، ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب . ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التى عَبَر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيئات ، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه

(١) عباس محمود العقاد / شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى / ٧ .
(٢) أى أدباء البيئة المصرية .

الأطوار إلى يومنا الحاضر ولا أن ندرك معنى الانقلاب الذى طرأ على الأذهان والأذواق فى أواخر القرن التاسع عشر ثم فى أوائل القرن العشرين بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظا فى جميع تلك البيئات »[1].

وتطبيقا لهذا المنهج على إسماعيل صبرى وشعره مثلا يقول العقاد إن هذا الشاعر « لا يتعدى فى شعره ونقده نطاقا يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى وذوق المدرسة اللامرتينية فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتمييز »، وإن « شعره لطيف لا تعمُّل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة »، إذ كان أدبه « أدب الذوق ولم يكن أدب النزعات والخوالج ، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح الحسن ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور ». ذلك أنه كان ينتمى إلى بيئة تشبه غرفة مريض نائم ، « فالكلام هَمْس ، والخَطْو لَمْس ، والإشارة فى رفق ، وسياق الحديث لا إمعان فيه ، وكل ما هنالك يوحى إليه بالخوف من الحركة والإشفاق من الشدة إلا ساعة الضحك فى بعض الأحايين ، فقد يصحو فيها المريض وتعلو طبقة الأصوات ، ويستمع مريضنا الذى كان نائما قبل هنيهة بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات دون أن يحفز الخاطر أو يستجيش الضمير »[2].

وبعد العقاد العملاق أُثنِّى باقتباس بعض الفقرات التى كتبها العبدُ الضعيفُ صاحبُ هذه السطور عن رواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ، وها هى ذى : « إن قصة « زينب » هى من القصص المصرية

(١) المرجع السابق / ٨ .
(٢) السابق / ٢٩ ، ٢٧ .

القليلة التى نرى فيها أبطالها ، برغم أنهم شبان ، أى فى تلك الفترة الموّارة بالشهوات والعواطف ، حريصين على تأدية الصلاة . وهذه سمة واقعية تُحْسَب لها ، إذ إن تأدية الصلاة ، وإن لم تكن تدل بالضرورة على قوة التدين ، كانت ولا تزال من سمات المجتمع المسلم ، فتجاهل القصّاص عامدين متعمدين لها يضفى على المجتمع الذى تتناوله القصص المصرية غرابة غير قليلة »[1] .

« إن هيكل لم يغادر شيئا تقريبا من عادات القرية وأفراحها وألعاب صبيانها وحيواناتها وطيورها وحقولها ومزروعاتها وأسواقها وأعيادها وبيوتها ، وإن غابت عن القصة عدة أنواع من الطيور التى تعرفها القرية المصرية . لقد أكثر الراوى من ذكر القُمْرىّ والقبّرة والعصفور ، وذكر أيضًا أبا فصادة (فيما تنبهت إليه) مرة واحدة أو مرتين ، وكذلك الحال مع الحمام . ولكن أين اليمام والغراب والحدأة والخفاش وأبو قردان والبلبل والكروان وعصفور الجنة والهدهد ؟ اللهم إلا إذا كان بعض هذه الطيور قد اختفى مؤقتا من مصر فى ذلك الوقت كما يحدث حينا بعد حين، فإن كاتب هذه السطور لا يذكر أنه كان يرى الغراب فى السبعينات[2] ، ومع ذلك فقد صادفت عندما عدت من الخارج فى أوائل الثمانينات[2] عددا من الأغربة على أرض الحرم الجامعى[3] ، فكانت لرؤيتى لها بهجة كبيرة ، إذ أعادتنى إلى طفولتى فى الريف حينما كنا نشاهد هذا الطائر

---

(١) د. إبراهيم عوض / محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م / ٨٥ .

(٢) من القرن العشرين .

(٣) أقصد جامعة عين شمس فى منطقة العباسية بالقاهرة .

ونسمع نُعابه فى كل مكان : على قمم الأشجار وفى الحقول وعلى الطرق الزراعية »[1] .

« لقد وصف هيكل وصفًا حيًا دقيقًا عمل الفلاحين فى الحقول سواء وهم يجمعون القطن أو ينقّون الدودة أو يسقون الأرض بالطنبور أو بالساقية أو يزرعون البرسيم أو يحصدون القمح أو يَدْرسونه ، كما استطاع أن يجعلنا نشاهدهم عن كثب وبوضوح بل ونسمع لَغَطهم وهم يتسلمون أجرة الأسبوع من الكاتب ليلة السوق . حتى المسجد لم يفتِ الكاتبَ أن يرسمه رسما كلّه حيوية برغم أن هذا الوصف بالذات لا يندمج مع بقية عناصر القصة اندماجا عضويا »[2] .

« بلغ من غرام هيكل بالريف أن القصة امتلأت بالألفاظ والمصطلحات والتعبيرات الزراعية مثل « يطْلعوا بالْوِشّ » (أى يصلون إلى نهاية الحقل فيعودون أدراجهم إلى أن يبلغوا نهايته من الناحية الأخرى) ، و « أدوار الملية » (أى الرىّ) ، و « التَّملّيَة » (وهم الفلاحون الأُجَراء) ، و « تجريد البهائم » ، و « الفايظ » (الربا) ، و « التقويز » (والمقصود به التهكم اللاذع) ... ، و « الشَّرْشَرَة » ، و « السَّلاّميَة » ... ، و « وسواس القطن » ، و « البشت والدَّفّيَة » ، و « الوابور » (القطار) ... ، و« القُلْقيل» (كتل الطين الجامدة الصلبة) ، و « الرِّبّه » (آخر بطن فى البرسيم ، وهى التى يتركها الفلاح فى الحقل حتى تجف فيحصدها ويدرسها ليحصل منها على بذرة الزرعة القادمة) »[3] .

---

(١) المرجع السابق / ٩٧ ـ ٩٨ .
(٢) السابق / ٩٨ .
(٣) السابق / ١٠٠ ـ ١٠١ .



المنهج التأثرى

التأثرية أو الانطباعية هـى ترجمـة لكلمـة « impressionism » أو « l'impressionnisme » ، وقد ظهر هذا المصطلح أول ما ظهر فى دنيا الرسم والرسامين ، وكان ذلك فى فرنسا أواسط القرن التاسع عشر . ويقوم هذا المذهب على أن يرسم الفنان الأشياء وفق انطباعاته الشخصية دونما اكتراث للمعايير المتبعة ، والمقصود بالانطباعات الشخصية ما تولّده الأشياء الخارجية من أثر على حواسّه ، ومن هنا عُنِىَ الرسامون الانطباعيون بالمشاهد التى تقع عليها عيونهم فى الطبيعة أكثر من الموضوعات الدينية والتاريخية والأسطورية . ولهذا السبب كانوا يَخْرُجون ويرسمون لوحاتهم فى الهواء الطلق قُبَالَة المشاهد التى يريدون رسمها لا داخل المرسم كما يفعل الرسام التقليدى ، وكان عليهم أن يُتمّوا رسم اللوحة بسرعة قبل أن تتغير ألوان المنظر وأضواؤه وظلاله مع مرور الوقت على ما هو معروف فى منظر السماء وغيومها والشمس وأشعتها والبحر وأمواجه والثلج وألوانه ... إلخ . بل إن بعضهم كان لا يكتفى برسم المشهد الذى يريد رسمه فى لوحة واحدة بل يرسمه فى عدة لوحات متتابعة حتى يستطيع أن يُبرز التغيرات التى تعتريه خلال ساعات النهار الهاربة . ومما خرج به الانطباعيون عن قواعد الرسم المعروفة أنهم مثلا قد استبعدوا بعض الألوان كالأسود والبنى والرمادى ، وتجنبوا فى لوحاتهم تجاور الألوان المتناقضة كالأبيض والأسود ، واهتموا بدلا من ذلك بالفوارق الناعمة بينها ، أى الدرجات الدقيقة ، ولم يعودوا يمزجون ألوانهم على لوحة الألوان كما هو المتبع بل يضعون ما

يريدون مزجه منها فى لمسات صغيرة على اللوحة نفسها مباشرة . وبالمثل لم يكونوا يحددون أشكال الأشياء مسبقا بخطوط القلم بل عن طريق الألوان ووضوحها أو نصولها وما أشبه . وقد استُقْبِلَتْ هذه الحركة فى بداية أمرها بالاستغراب والريبة والتهكم [١].

ثم انتقل هذا الاتجاه بعد ذلك إلى ميدان الأدب والنقد رداً على الفلسفة المادية والموضوعية المنهجية السائدة آنذاك ، وأصبح هم الكُتّاب هو التركيز على تصوير المواقف الإنسانية الخاصة والتجارب الفردية الذاتية بكل تعقيداتها من خلال أسلوب يتميز بالدقة اللغوية البالغة[٢]. وجاء فى «معجم نقاد الأدب» للُوسَاج وبُون أن النقد التأثرى (أو الانطباعى) قد ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر رداً على ما أحدثته الحتمية العلمية التى جعلت من الأدب مجرد محاولة تجريبية وضعية ، وأن التأثريين (أو الانطباعيين) قد أقاموا طريقتهم على أساس من غياب المبادئ مفتخرين بالاستغناء عن المناهج ، وإن كانوا قد استخدموا مع ذلك نظاماً مرجعيا ، لكن فى أضيق مدى ، ألا وهو « الذوق » ، الذى كانوا يقيسون به خواطرهم الانطباعية الذاتية ، مع اختلاف الأساس الذى كان يستند إليه كل ناقد من مشاهيرهم فى رضاه عن العمل الأدبى أو رفضه . وقد

(١) انظر فى ذلك موريس سيرولا / الانطباعية / ترجمة هنرى زغيب / منشورات عويدات / بيروت وباريس /١٩٨٢م / ٥ ـ ١٢ ، ١٦ ـ ١٧ ، و Ian Chilvers , Oxford Dictionary of 20th Century Art, Oxford University Press, 1998, P. 293 (art. Impsessionism).

(2) William Rose Benét, The Reader's Encyclopaedia , A. & C. Black, 4th ed., 1998, P. 504 (art. Impressionism).

ذُكِرَتْ فى هذا السياق أسماء أناتول فرانس وچول لُومتْر وريمى دو جورمون[1] ، ووُصِفَ أناتول فرانس بأنه ، فى مقالاته النقدية التى كان ينشرها فى « الطان : Le Temps » الباريسية حينئذ ، إنما « يحكى سياحاته بين روائع الأدب » فى أسلوب أنيق منغّم ، كما وُصِفَتْ هذه المقالات بأنها غنية ساحرة [2].

وفى هذا الصدد نسمع چول لومتر يرفع صوته بالدفاع عن الطريقة التأثرية فى النقد قائلا : « كيف يمكن أن يصبح النقد الأدبى مذهبا ؟ إن المؤلفات تتقاطر أمام مرآتنا الروحية ، ولكنه لما كان القطار مديدا فإن المرآة تتغير، وعندما يحدث أن يعود نفس المؤلف للمرور أمام المرآة فإنه لا يعكس نفس الصورة . (إن) لبعض النفوس من القدرة ومن الثقة ما تستطيع معه أن تصوغ سلسلة طويلة من الأحكام وأن تستند فيها إلى مبادئ ثابتة لا تتغير . هذه النفوس بطبيعتها أو بإرادتها مرايا أقل تغيرا من الأخرى ، أو بعبارة ثانية: أقل ابتكارا ، ومن ثم تنعكس فيها دائما نفس المؤلفات على نفس النحو . ومع ذلك فإنه من السهل أن نتبين أن المذاهب ليس فيها ما يمليها على العقول ، وهى لا يمكن أن تكون فى الحقيقة إلا مفاضلات شخصية متحجرة . إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حَسَنًا ما نحبّ ، وهذا كل ما فى الأمر ... وذلك مع فارق واحد هو أن البعض

(1) Laurent Lesage & André Yon, Dictionnaire des Critiques Littéraires, the Pennsylvania State University Press, 1969, P. 12 (art. La Critique Impressionniste) .

(2) Harvey & Heseltine, The Oxford Companion to French Literature, Oxford, 1969, P. 287 (art. Anatole France) .

يحبون دائما نفس الأشياء ويرون أنها جديرة بالحب من كافة الناس ، وأما الآخرون فإن محبتهم أكثر تغيرا ، وهم يوطّنون النفس على ذلك معترفين بقصورهم »[1] .

التأثرية (أو الانطباعية) إذن منهج نقدى لا يهتم بقواعد النقد وأصوله بل بالتعبير عن الانطباعات أو التأثيرات التى يخلّفها العمل الأدبى فى نفس الناقد بأسلوب جميل بحيث يُعَدّ ما يكتبه سياحةً داخل هذا العمل وحوله بل بحيث يتحول نقده إبداعًا أدبيا ممتعا : فالدكتور شوقى ضيف مثلاً يصف النقاد التأثريين بالثورة على وَصْل الشعر والأدب بصاحبهما أو بالمجتمع أو بالأخلاق أو بأية فلسفة جمالية ، إذ فى رأيهم أن « الأدب ينبغى ألا يوصَل أو توصَل نماذجه بأى قانون أو قاعدة . وحسبنا أن نتأمل فى هذه النماذج ونَفْرُغ لهذا التأمل ونَصْدُر عنه فى تحليلنا لها وفيما نسوقه من أحكام ، لا نستلهم فيها سوى ذوقنا الأصيل وبصيرتنا النافذة وما شعرنا به وأحسسناه فى أثناء قراءتنا لها » . ذلك أن المقاييس والقواعد ، سواء كانت جمالية أو أخلاقية أو اجتماعية ، «تتبدل وتتغير من عصر إلى عصر ، وينبغى أن نبعدها عن عقولنا حين نَحْكُم على أثر أدبى ولا نُبْقِىَ إلا على شىء واحد هو قيمة تأثيره فى نفوسنا ، فتلك هى قيمته الحقيقية » . ويمضى الأستاذ الدكتور موضحا أن هؤلاء التأثريين « يعَدُّون فى الواقع ردّ فعل لطائفة من النقاد دعت دعوة قوية إلى أن يصبح النقد موضوعيا لا أثر فيه لشخصية الناقد ولا لأى إحساسٍ له آخر أو معرفة أخرى فيرضى عن أثر ويسخط على أثر »[2] .

(١) د. محمد مندور / فى الأدب والنقد / ١٠٣ ـ ١٠٤ .
(٢) د. شوقى ضيف / فى النقد الأدبى / ط٣ / دار المعارف / ٤٨ ـ ٤٩ .

وبالمثل يحدّد د. عبد العزيز الدسوقى هذا المنهج (وإن سمّاه فى عنوان الفصل الذى خصصه له فى كتابه عن « تطور النقد العربى الحديث فى مصر » بـ « الاتجاه الجمالى ») بأنه « الاتجاه الذى يَلِجُ عالَم التجربة الأدبية بدون معايير محددة أو مصطلحات نقدية متفق عليها بين النقاد أو منهج من مناهج الدراسات التى تُدْرَس من خلالها العلوم . فالناقد فى هذا الاتجاه يَعْبُر إلى العمل الأدبى مصطحبا ذوقه فحسب ويعرّض وجدانه لتأثير العمل الأدبى ثم يلتمس بعد ذلك قِيَمَه التعبيرية والتصويرية والفنية والجمالية التى منحته التأثير وأعطته طابعه الجميل ... وتأخذ بعض الأعمال الأدبية من هذا الاتجاه قوة تأثير الأعمال الإبداعية الكبيرة بحيث نستمتع بقراءتها وتذوقها فى لذة كما نتذوق الأعمال الأدبية ذاتها »[1] .

ويقول د. على جواد الطاهر رابطًا بين الرسم والأدب والنقد فى هذا المنهج إن الانطباعية (أو « التأثرية ») هى « مدرسة فى الفن والأدب تقوم على أن يعيد الفنان أو الأديب الانطباع (أو الأثر) الذى حصل فى نفسه ووصل إليها خلال الحواس ، كما أحسّ به . وهو ، فى الفن ، أن يعيد الرسام الانطباع الذى تركه فيه منظر من الطبيعة أو المجتمع ، ومن الطبيعة خاصة ، فى لوحة . وفى الأدب أن يعيد المنشئ الانطباع فى شكل من أشكال الإنشاء ، وفى النقد الأدبى أن يعيد الناقد الانطباع (أو الأثر) الذى تركته فى نفسه قراءته لنص إنشائى من قصيدة أو قصة أو مسرحية أو كتاب كما هو فى حالة حدوثه ، وفى الساعة التى كان فيها الناقد ، دون

(١) د. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / ٤٥٧ ، ٤٥٩ .

إضافة أو اهتمام بأمرٍ سواه ودون أدنى اهتمام بالصحة والخطإ والعلمية والموضوعية . المسألة ذاتية صرف »[1] . وينقل الدكتور الطاهر عن أناتول فرانس عدة فقرات يحدد فيها الكاتبُ الفرنسيُّ نهْجَه التأثرى فى النقد نقتبس منها السطور التالية : « لا يوجد نقد موضوعى كما لا يوجد فن موضوعى ، وكل هؤلاء الذين يتبجحون بأنهم يضعون شيئا آخر غير ذواتهم فى عملهم مخدوعون بأكبر وَهْمٍ كذاب . الحقيقة أن المرء لا يخرج عن نفسه أبدا ... إننا منطوون داخل شخصياتنا كما لو كنّا فى سجن مؤبد . إن خير ما نستطيع عمله ، كما يخيَّل إلىّ ، هو أن نعترف مختارين بهذه الحال الرهيبة وأن نعترف بأننا نتحدث عن أنفسنا كل مرة لا نملك معها القوة على السكوت . لكى يكون الناقد صادقا يجب عليه أن يقول : أيها السادة ، سأتحدث لكم عن نفسى لمناسبة الحديث عن شكسبير وراسين أو پاسكال أو جوته »[2] .

وكما هو الحال مع المناهج النقدية الأخرى انقسم النقاد حول هذا المنهج : فمنهم من فسّده وهاجمه واتهمه بأنه لا يقدّم للنقد الأدبى شيئا بل لا يمتّ له بأية صلةٍ ، وإنما قُصَاراه أن يتحدث عن مشاعر الناقد تجاه العمل الإبداعى ، وهى أمور لا تقدم ولا تؤخر ، إذ العبرة بالتعليل والاحتكام إلى قواعد النقد ومبادئه . ومنهم من دافع عنه ورأى فيه إغناءً للعملية النقدية التى تقوم أول ما تقوم على التذوق ، وهذا التذوق أساسه

---

(١) د. على جواد الطاهر / مقدمة فى النقد الأدبى / ٤١٥ .
(٢) المرجع السابق / ٤١٨ ـ ٤١٩ .

تلك المشاعر والأحاسيس التى ينكرون على الناقد وصفها والتلبث عندها بغية نقلها إلى القراء كى يكسبهم إلى صفّه ويغريهم بقراءة الأثر الأدبى الذى يتناوله[1].

ومن الكتّاب الذين حملوا على الانطباعية (أو التأثرية) د. مصطفى ناصف ، وذلك فى كتابه « دراسة الأدب العربى »، الذى هاجم فيه أيضاً الاتجاه النفسى والاتجاه الاجتماعى والاتجاه البلاغى ... إلخ ودعا إلى ما سمّاه المذهب الإستاطيقى ، وهو يقوم على أساسين اثنين : توهُّم الأساطير فى كل شىء يقوله الشاعر ، وتعدّد التفسيرات بتعدد القراءات حتى لو كانت هذه القراءات المختلفة كلها لشخصٍ واحد . وقد سبق لى فى كتابى «المرايا المشوَّهة ـ الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة» أن بيَّنْتُ نقاط الضعف وعدم المعقولية فى ذلك المذهب، وأبرزت على نحو خاص وجه التناقض فيه بين العنوان والمضمون، إذ يرفع المؤلِّف راية « الإستاطيقية » (أى الجمال) ثم يرفض فى ذات الوقت أى حديث عما فى النص المنقود من جمال ، حاصراً دور الناقد فى تفسير القصيدة تفسيرا أسطوريا بلا ضابط ولا رابط ، وكأن عقل الأديب فى كل العصور لا يزال هو نفسه عقل الرجل البدائى الأول المتخلف الذى

---

(١) وهناك من أمسك العصا من الوسط قائلا : لا بد من التأثر أوّلاً ، أى لا بد من الاستحسان والاستهجان ، لكن الناقد إذا اكتفى بهذه الخطوة كان متذوقا فقط لا ناقدا ، وكان ما يكتبه إبداعاً أدبياً لا نقداً ، ومن ثم كان لا بد من قراءة ثانيةٍ كى يستطيع تعليل أحكامه ، وعندئذ يصبح ما يكتبه نقدا . انظر مثلا د. زكى نجيب محمود / فى فلسفة النقد/ ط٢ / دار الشروق / ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م/ ١١٦، ٢٢٣ ـ ٢٢٤ .

كان يفسّر الكون تفسيراً أسطوريا ، وهو ما لا يقبله العقل بحال ![1]

ويمضى د. ناصف قائلا إن التأثرية نزعة ذات جذور فى نقدنا العربى القديم أهم ما يميزها مجافاة الأحكام النظرية ، والعمل على عدم تدخل العقل فى العملية النقدية والاحتكام بدلا منه إلى الوجدان والحسّ[2] ، والاحتفال بالأثر العاطفى للنص الأدبى[3] ، والعجز عن تعليل الحكم بالحسن أو بالرداءة[4] ، وهذا هو نفسه ما نجده عند رواد النقد العربى الحديث ، فهم يسوّون بين جودة النص الأدبى والرضا العاطفى رغم أن هذا الرضا العاطفى كثيرا ما تتحكم فيه اعتبارات أجنبية لا علاقة لها بالنص المنقود . وكما كان النقاد العرب القدماء يخلطون بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة حيث يشوّقون القراء إلى الأثر الأدبى الذى يكونون بسبيل معالجته ويطلبون إصغاءهم ويعملون على أن يستثيروا عواطفهم ، فكذلك الحال عند أخلافهم من النقاد المحدثين الذين لا يهتمون إلا بقيمتى « الإقناع والاستمالة »[5] . ورغم أن المفهومات التى تعتمد على الإحساس المباشر هى ، حسبما يصفها الأستاذ الدكتور ، مفهومات غامضة ، فإن رواد النقد العربى الحديث ، على العكس من ذلك ، قد

---

(١) انظر د. إبراهيم عوض / المرايا المشوّهة ــ الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة / ط٢ / مكتبة زهراء الشرق / ١٤٠١هـ ــ ٢٠٠١م / ٢٩ ــ ٤٦ .

(٢) انظر د. مصطفى ناصف / دراسة الأدب العربى / ط٢ / دار الأندلس / ١٤٠١هـ ــ ١٩٨١م / ١٣ .

(٣) المرجع السابق / ١٤ .

(٤) السابق / ١٥ .

(٥) ص ١٧ ــ ١٨ .

عدُّوا التأبِّيَ على التعليل والتحديد من ملامح الإدراك الصحيح للنص الأدبى ، وكرهوا الأبحاث الفلسفية النظرية كراهة لا تخلو من إسرافٍ تعصبا منهم للتأثرات الوجدانية[1] ، وهو ما يعدّ هربا من النصّ ولِوَاذًا بتصوير موقع القصيدة فى النفس [2] . ومن خصائص التأثرية أيضًا ، كما جاء عند الأستاذ الدكتور ، إضفاء الصفات الإنسانية على النص الأدبى من مثل القول بأن هذا المعنى شريف ، وتلك اللفظة سمحة أو كريمة مثلا[3] . ومن هذه الخصائص كذلك الربط بين النصّ ومشبهاته فى ذكريات الناقد حسب قانون التداعى[4] . ومما يستند إليه د. ناصف فى الزراية على المنهج التأثرى فى النقد أن التأثرات تختلف من فرد إلى فرد ومن عصر إلى عصر، بل إن ما يتفق على الإعجاب به كثير من الناس فى عصور مختلفة قد يفسَّر عند كل منهم تفسيرا مختلفا ، مما يدل على أن المرجع فى ذلك كله هو الأهواء الشخصية[5] . ثم إن تحكم مستوًى ذوقىّ معيّن فى الشعر هو ، كما يقول ، لون من الأنانية يجب أن نتخلص منه واضعين نُصْبَ أعيننا العمل على إفهام غيرنا بدلا من العكوف على ترديد صوت أنفسنا وقِيَمنا دون ملل[6] . كذلك فالنقد التأثرى ، حسبما يوضح لنا الأستاذ الدكتور ، يهتم بمسألة الصدق فى الأدب ويوجب أن يكون النصّ مرآة

---

(١) ص ١٩ ـ ٢٠ .
(٢) ص ٢٣ .
(٣) ص ٢٥ ـ ٢٦ .
(٤) ص ٢٦ ـ ٢٧ .
(٥) ص ٣٣ .
(٦) ص ٤٣ ـ ٤٤ .

تمثل عاطفة صاحبه تمثيلا تلقائيا بريئا من التكلف ، وكأن العاطفة هى أهم شىء فى الشعر ، مع أن المهم هو الخيال لا العاطفة[1]، فضلا عن أنه لا سبيل ، فى رأيه ، لمعرفة عاطفة الشاعر ومدى قوتها أو ضعفها ، وصدقها أو تمحُّلها[2]. ويعزو د. ناصف سيادة التأثرية فى النقد الأدبى الحديث إلى ما وصلت إليه دراسة الأدب العربى فى عصور الانحطاط من جمود وعناية بالشكل واستغراق فى التقسيمات والتفريعات مما قتل روح الجمال الأدبى وأخرج تذوق النصوص من طبيعتها الفنية إلى استكشاف ما فيها من إيجاز أو إطناب، وجناس أو طباق ، وتشبيه أو استعارة ، مع الاقتصار بعد ذلك على إجراء الاستعارات والتشبيهات على نحو آلىّ كأننا بازاء مسألة رياضية لا يتطلب حلّها سوى استخدام العقل البارد[3]... إلخ .

والآن ننظر فى ما قاله الأستاذ الدكتور ، ونبدأ بالحديث عن دعوى العجزِ عن تعليل الأحكام النقدية على النص الأدبى بالحسن أو بالرداءة . ولستُ أظن أن كل النقاد القدماء كانوا يعجزون فى كل الأحوال عن تعليل أحكامهم بل فى بعضها وحسب ، وهذا العجز يحسُّه كل ناقد من نفسه فى بعض الأحيان ، ولا يستطيع إلا مكابر أن يجحد أن فى النفس الإنسانية مناطق لا تزال ، وستظل فيما يبدو ، قابعة فى أكداس الظلام لا نعرف من أسرارها شيئا ، وبالذات ما يتعلق منها بمشاعر الحب والبغض ،

---

(١) ص ٤٨ ـ ٤٩ .
(٢) ص ٥٠ ـ ٥١ .
(٣) ص ٥٤ .

والإعجاب والسخط ... وهلم جرا . وما زلنا حتى الآن نقف حيارى أمام كثير من مشاعرنا وانفعالاتنا لا ندرى كيف نفسِّرها ولا إلى أى شىء نعزوها ، بل نكتفى برصدها كما نحسُّها فى أنفسنا قائلين إنها مما لا تحيط به الصفة ، أى لا نستطيع لها تحليلاً أو تعليلاً .

أما هجوم الأستاذ الدكتور على الاهتمام بالعاطفة فى الشعر وما يتعلق بها من الاستحسان والاستهجان فهو هجوم ظالم لأنه يتجاهل الطبيعة البشرية التى ركّبها المولى سبحانه فينا بحيث ننفعل فنتعاطف أو ننّفر ، ونحب أو نبغض ، ونُعْجَب أو نسخط ... إلخ ، وبحيث نعلن عن ابتهاجنا أو نفورنا ، ورضانا أو استهجاننا ، لا نستطيع لذلك خلافًا . والبشر ليسوا مجرد عقول جافة ، ولا أدرى لماذا يصرّ بعض الناس على مدابرة الفطرة الإنسانية . والأدب لا يُبْدعه أصحابه لكى يبلّغونا فكرة أو رأيا وكفى بل لكى يمتعونا أيضاً . إنه ليس حساباً أو هندسة أو طبيعة أو كيمياء أو تاريخا أو علم نفسٍ أو اجتماعٍ حيث لا يهتم الكاتب إلا بتوصيل فكرة أو رأى ، بل هو أدب . والأستاذ الدكتور نفسه ، رغم كل الهجوم العنيف الذى شنّه على دخول العواطف الإنسانية والأحكام الذوقية فى مجال الأدب ، لم يستطع أن يستمر فى هذا الهجوم المنافى لطبيعة الإنسان ، فرأيناه يصف هذا النص الشعرى بأنه رائع ، وذاك بأنه أجمل وصف فى اللغة العربية للفَرَس ... إلخ[1] ، وهو ما يدل على أن الطبع غلاّب وأن الذين يقفون فى طريق السنن الإلهية إنما يسيئون من حيث يظنون أنهم يحسنون صنعا !

ومما يرفض به د. ناصف أيضًا الاتجاه التأثرى فى النقد أن النصوص

---

(١) انظر كتابى « المرايا المشوّهة » / ص ٤٠ / هـ ١ .

التى يتفق على الإعجاب بها كثير من الناس قد يفسّرها كل منهم تفسيرا مختلفًا . وقبل أن أردّ على هذه النقطة ألفت نظر القراء إلى أن الأستاذ الدكتور هنا قد عاد عما كان قد ادّعاه على النقاد التأثريين من أنهم يعجزون عن تفسير أحكامهم ، وها هو ذا يقول إن تفسيراتهم لهذه الأحكام قد تختلف من شخص لآخر ، فهم إذن (باعترافه هو نفسه) يقدرون على التفسير . أيا ما يكن الأمر فعجيب كل العجب أن يتخذ سيادته من هذه المسألة تُكَأَةً لرفض النقد التأثرى ، وهو الذى لا يجد غضاضة البتة فى أن يختلف فهم النص من قارئ لقارئ ، وفى حالة القارئ الواحد من قراءة لأخرى ، بل يدافع عن ذلك ويراه أمراً طبيعيا قائلاً إن البحث عما يقصده الشاعر فى قصيدته أمر لا غناء فيه ، إذ «المقصد» فى الشعر هو والعنقاء سواءٌ فى أن كُلاًّ منهما خرافة[1] ، أى أن علينا الرُّبُوء بأنفسنا عن تضييع الوقت وإهدار الجهد فى البحث عنه . وعجيب أيضاً كل العجب أن يقول ، بعد تسويته بين مقصد الشاعر من شعره وبين الخرافة ، إن تحكيم مستوى ذوقى معين فى الشعر هو لون من الأنانية ، لأن المفروض أن نشعر شعوراً كافياً بأننا نريد أن نُفْهِم غيرنا بدلا من العكوف على ترديد صوت أنفسنا وقيمنا دون ملل . الحق أن هذا هو التناقض بعينه !

ويحاول الأستاذ الدكتور بكل ما أوتى من قوة أن يحطّم قيمة العاطفة والشعور فى الإبداع الأدبى والشعرى قائلا إن المهم هو الخيال . ومرة أخرى نقول إن الإنسان ليس خيالاً فقط ، مثلما قلنا إنه ليس عقلا فقط ،

(١) انظر كتابه « دراسة الأدب العربى » / ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

بل هو عقل وخيال وعاطفة وحسٌ وأشياء أخرى كالضمير واللاشعور . وشعر بلا عاطفة هو شعر ميّت لا يستطيع أن يجد من يسمعه أو يقبل عليه . ثم كيف يكون خيال دون عاطفة ؟ إن العاطفة هى الجناح الذى يحلّق به الخيال فى آفاق الإبداع . ترى هل يمكن أن نتصور شاعراً ينظم ويبدع الصور والأخيلة وهو بارد الشعور ميت العواطف؟ إن هذا لهو المستحيل بعينه ، والذين يقولون به لا يمكن أن يكون عندهم تصور صحيح للعملية الإبداعية . ومع ذلك كله أليس غريبا أن يحصر الأستاذ الدكتور الشعر فى الخيال ، وهو الذى لا يهتم فى نقده إلا بالبحث عن الأساطير مسرفا فى ذلك إسراف من يضيّعون عمرهم وطاقتهم فى محاولة اصطياد العنقاء ؟

أما المدافعون عن النقد التأثرى وأهميته فى تجلية مواطن الحسن فى الإبداعات الأدبية فأحب أن أقف منهم عند د. عبد العزيز الدسوقى وما كتبه فى رسالته « تطور النقد العربى الحديث فى مصر » عن هذا المنهج النقدى ، الذى يسميه بـ « الاتجاه الجمالى » ، فعنده « أن النقد الجمالى ... من أشق أنواع النقد ، ولا يصلح له أى متذوق أو قارئ أو مشاهد » ، بل إنه ليؤمن « أن بعض أصحاب الاتجاه الموضوعى أو التاريخى أو النفسى لا يصلح لهذا النقد » . وفى رأيه أن ثمة مواصفات لا بد من توفرها فى الناقد الجمالى الحقّ هى :

« ١ ـ أن يكون على قدر كبير من الحساسية الفنية وأن يكون ذوقه مرهفا ينفذ إلى جوهر العمل الأدبى .

٢ ـ أن يكون ذوقه مثقفا ومدربا من طول معاشرة الأعمال الأدبية وممارسة تذوقها وفحصها .

٣ ـ أن يكون على قدر كبير من الثقافة الإنسانية وأن يكون مزودا بكل المعارف التى تتعلق بالنقد الأدبى .

٤ ـ أن يكون عارفا بعلوم اللغة نحوها وصرفها وبلاغتها ، محيطًا بالأساليب الحديثة فى دراسة اللغات الإنسانية .

٥ ـ وأن يكون قادرا فى النهاية على صياغة أحاسيسه وانطباعاته وتأثراته بطريقة دقيقة موحية خصبة »[1] .

---

(١) سبق الأستاذ سيد قطب ، رحمه الله ، إلى التنبيه على هذه الضوابط إجمالاً ، وذلك أثناء حديثه عن « المنهج الفنى » ، الذى يتكون (حسبما وضح لنا) من عنصر تأثرى وآخر موضوعى ، إذ قال إنه « لكى يكون هذا التأثر مأمون العاقبة فى الحكم يجب أن يسبقه ذوق فنى رفيع يعتمد على الهبة الفنية اللَّدُنِّيَّة ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مأثور الأدب البحت والنقد الأدبى كذلك » (سيد قطب / النقد الأدبى ـ أصوله ومناهجه / ١١٧). ويؤسفنى أن يتهكم د. محمد النويهى بهذا الكتاب وبمؤلفه بشبهة أنه جاهل باللغات الأجنبية ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن ينهض بمهمة وضع المناهج والأصول لكل جنس أدبى (انظر كتابه « ثقافة الناقد الأدبى / ط٢ / مكتبة الخانجى ودار الفكر / ١٩٦٩م / ٥٩ ـ ٦٤). ولقد دافعت فى رسالتى التى حصلت بها على درجة الدكتورية من جامعة أكسفورد سنة ١٩٨٢م عن سيد قطب ضدّ هذا الهجوم المتجنى قائلا إن ذلك الناقد الرهيف الإحساس « قد استطاع ، برغم عدم معرفته لغة أجنبية فى ذلك الوقت ، أن يحرز نجاحًا ليس بالقليل فى عرض أصول كل جنس أدبى » (د. إبراهيم عوض / نقد القصة فى مصر : ١٨٨٨ ـ ١٩٨٠م / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٨م/ ٢١٠) ، وهأنذا أعود إلى قراءة بعض ما خطته يراعة المرحوم سيد قطب فى دراسته هذه فأجد أنه يستحق ثناءً أكبر مما قيّدتنى به اعتبارات الوسوسة العلمية وأنا أكتب رسالتى المذكورة ومحدودية خبرتى وقتذاك . لقد سبق الرجل كثيرا من الذين كتبوا فى هذا الموضوع ، ويجد القارئ فيما ألفوه صدًى واضحًا لأفكاره ونظراته .

وفى رأيه كذلك أن « الناقد الذى تتوافر له كل هذه الميزات وتتحول عنده إلى خبرة نفسية وثقافية تشحذ ذوقه وتُذْكِى عقله وتخصّب وجدانه يكون قادراً على عملية النقد الجمالى الصحيحة » . وهو يضيف قائلا إن النقد الذى يمارسه ذلك الناقد هو « نقد تأثرى وانطباعى » ، إلا أنه لا يخلو من جانب موضوعى غير ظاهر ، إذ هو فى الواقع حصيلة المنهج التاريخى والمنهج النفسى والمنهج الموضوعى ، هذه المناهج التى « كوّنت ذوقه وأرهفت عقله وتحولت إلى شبه مَلَكة يقتدر بها على التذوق الجمالى العميق ، فهو يمتلك كل هذه الوسائل العلمية الدقيقة ، ويزيد عليها بحساسيته الفنية وتنبهه الفنى العميق وقدرته على التذوق الناقد » . وهو يؤكد أن هذا هو السبب فى أن بعض الأعمال النقدية التأثرية يكون لها « قوة تأثير الأعمال الإبداعية الكبيرة بحيث نستمتع بقراءتها ونتذوقها فى لذة كما نتذوق الأعمال الأدبية ذاتها » ، ومن ثم فإن الناقد الجمالى هو كالمبدع الأدبى . كل ما هنالك أن الأول يأخذ مادة إبداعه من الكتب الأدبية والفنية ، على حين يأخذ الثانى مادّته من الحياة مباشرة . ثم يذكر سيادته عدداً من أعلام النقد التأثرى كالمازنى وزكى مبارك والعقاد وطه حسين وهيكل ومصطفى عبد الرازق ويحيى حقى وغيرهم . بل إنه ليرى أن من السهل العثور «على لمحات من النقد الجمالى فى كل اتجاهات النقد المختلفة لأن كل نقد عميق يتوهج بحرارة الشخصية التى تقف خلفه : شخصية الأديب المنقود وشخصية الناقد ، وكل نقد أصيل يرّفده ذوق ناقده . وهذا العنصر الذوقى هو السمة الأولى للنقد الجمالى »[1] .

ومن هذا يتبين أن النقد التأثرى ليس ، كما يُفْهَم مما يقوله عنه

(١) د. عبد العزيز الدسوقى / تطور النقد العربى الحديث فى مصر / ٤٥٨ ـ ٤٥٩ .

شانئوه، مجرد رصّ كلام وسَبْح مع العواطف والخيالات دون أن ترْفده ثقافة واسعة وعميقة ، وبخاصة فى ميدان النقد الأدبى . كل ما هنالك أن الناقد التأثرى قد هضم هذه الثقافة وحوّلها إلى دماء تجرى فى شرايين العملية النقدية ، لكنه لا يتحدث عن شىء منها ، وإلا فكيف يمكنه أن يتغلغل إلى أعماق العمل الأدبى ويحلق فى آفاقه ويقارنه بأمور الحياة والإبداعات الأدبية التى تشبهه ويربط بينه وبين ذكرياته وتجاربه ويصوغ هذا جميعه فى أسلوب أدبى رائق ؟ ولنلاحظ الأسماء التى ذكرها د. الدسوقى ، فهى أسماء عمالقة النقد الحديث عندنا . إن النقد التأثرى الذى تصوغه أمثال هذه الأقلام هو ذروة النقد الأدبى رغم أن تلك الأقلام لا تعرف الطنطنة والتحذلق ، فهى أقلام عملاقة ، والعمالقة لا يعرفون التنفُّج ولا نزعات الاستعراض . إن التحليل والتعليل وقواعد النقد واصطلاحاته كلها حاضرة فى هذا اللون من النقد ، إلا أنه حضور بالقوة لا بالفعل . إنها هناك : تُحَسُّ بالروح ، لكنها لا تُلْمَس باليد ولا تراها العين !

وقد لاحظ د. الدسوقى أن معظم الدراسات النقدية التأثرية تحتفظ بقدر من الموضوعية رغم غلبة الطابع الذاتى عليها حيث يهتم أصحابها فى كثير من الأحيان بتمحيص الحقائق ومحاولة تقنين تأثراتهم ، مؤكدا أن هذا اللون من النقد كان له فضل عظيم فى اجتذاب جمهور كبير من القراء بفضل ما تمتعت نصوصه به من الدقة والعمق ورشاقة الأسلوب والعرض ، كما أن الاتجاهات النقدية الأخرى لا تخلو من بعض العناصرالتأثرية[1] . أى أنه ، إلى جانب النقد التأثرى الخالص ، وهو قليل ،

(١) المرجع السابق / ٤٧١ ـ ٤٧٢ .

يوجد نقد تمتزج فيه العناصـر التأثرية بغيرها مـن العناصر الموضوعية والعلمية على درجات متفاوتة . والواقع أن التأثرية هى بمثابة النّسمات العليلة فى قيظ النقد العلمى والموضوعى ، أو هو الواحة فى قلب الصحراء الجافة .

ورغم أن الدكتور الدسوقى قد عدّ من نقادنا الكبار الذين يفسحون في كتاباتهم النقدية مساحات مختلفة للنزعة التأثرية عشرة كتّاب ، فإنه لم يَسُقْ شواهد من كتاباتهم إلا لاثنين منهم فحسب هما د. طه حسين والدكاترة زكى مبارك . وهأنذا أستشهد لهما ولغيرهما من النقاد التأثريين ببعض النصوص ثم أعقب عليها بما يبرز العناصر التأثرية فيها : يقول طه حسين عن المتنبى شاعر العربية الكبير : « وليس المتنبى مع هذا من أحب الشعراء إلىّ وآثرهم عندى ، ولعله بعيد كل البعد عن أن يبلغ من نفسى منزلة الحب والإيثار . ولقد أتى علىّ حينٌ من الدهر لم يكن يخطر أنى سأُعْنَى بالمتنبى أو أطيل صحبته أو أديم التفكير فيه . ولو أنى أطعتُ نفسى وجاريتُ هواى لاستصحبتُ شاعرا إسلاميا قديما عسيرا كالفرزدق أو ذى الرُّمّة أو الطِّرِمّاح أو شاعرا عباسيا من هؤلاء الذين أحبهم وأُوثِرهم لأنى أجد عندهم لذة العقل والقلب أو لذة الأذن أو اللذتين معاً كمسْلِم وأبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء ، ولكنى لم أُطِعْ نفسى وإنما عصيتها ، ولم أُجَارِ هواى وإنما خالفته أشد الخلاف ، وطلبت إلى صاحبى على كرهٍ منى أن يستصحب المتنبى »[1] . كذلك يقول سيادته إن أجمل شعر

---

(١) طه حسين / مع المتنبى / ٩ .

المتنبى « هو هذا الغناء الذى صور فيه حزنه وألمه واغترابه ، وهذه البطالة التى فُرِضَتْ عليه ، وهذا اليأس الذى جاهده سنين . وقد استأثر هذا الغناء بشعره الذى قاله فى مدح كافور ... وبشعره الذى قاله فى هجاء كافور ... ولكن المتنبى قد تغنّى حزنه وألمه وما أحاط بنفسه من الكوارث والخطوب. كان طائرا تعوّد الهواء الطّلْق والفضاء العريض ، يرتفع فى السماء ما أتاحت له قوته العنيفة أن يرتفع ، فإذا أراد الراحة لم يقع إلا على الشواهق من قمم الجبال ، فإذا هو الآن سجين فى قفص ضيق لعلّه من الذهب المرصّع بألوان الجواهر ، ولكنه قفص على كل حال »[1].

فانظر كيف يستحيل الأمر إلى موقف شخصى عند طه حسين نحو المتنبى : إنه ليس ذلك الشاعر الأثير لديه ، ولا هو بالشاعر الذى يجد عنده متعة القلب أو الأذن . ومن هنا تتردد فى كلام د. طه ألفاظ الحب والكره والهوى واللذة . وانظر كذلك كيف تسود عنده لغة العاطفة والشعور فيذكر فى شىء غير قليل من التعاطف الوجدانى حزن المتنبى وألمه واغترابه ويأسه، كما يتوتر أسلوبه ويشعّ ويَسْمُق عندما يصوّر ذلك الشاعر فى صورة النسر الذى يحلق فى أجواز الفضاء العالية ولا يحط إلا على القمم من شواهق الجبال . وهذا هو نفسه ما نُلْفيه فى هاتين الفقرتين المقتبَستين من كتاب الدكاترة زكى مبارك عن « عبقرية الشريف الرضى » واللتين يقول فيهما : « والتشابه بينى وبين الشريف الرضى عظيم جدا ، ولو خرج من قبره لعانقنى معانقة الشقيق للشقيق ، فقد عانى فى حياته ما عانيت فى

(١) المرجع السابق / ٣١٧ .

حياتى : كافح فى سبيل المجد ما كافح ، وجهله قومه وزمانه . وكافحت فى سبيل المجد ما كافحتُ ، وجهلنى قومى وزمانى »[1]. « لقد فُطِر الشريف الرضى على رقة الإحساس ، ولكنه منذ نشأته كان مسؤولا عن رعاية التقاليد . وهذا السجن الاجتماعى هو الذى أخرج من وجدانه ذلك الشاعر المجيد ، لأن المشاعر لا تُرْهُف إلا بقوة الاعتلاج . فلو كان الشريف رجلا مطلق الحرية فى تصرفاته الشخصية لكان من الممكن أن يصير ماجنا يشبه الألوف ممن تنسّموا أرواح دجلة والفرات ، ولكن قسوة المجتمع صهرتْه صهراً عنيفًا فأخرجت منه وترًا حنّانا يشدو فيُجيد »[2]. فزكى مبارك لا يتناول موضوعه بحيادية وبرود بل تنتفض له كل خلجة فى قلبه مبتهجة أو متألمة حسبما يملى عليها السياق ، كما يشعّ الأسلوب أضواءً ساحرة من البيان تعبيرا وتصويرا كلهما دفء وإنسانية .

ولعل المقالين اللذين تناول فيهما زكى مبارك كتاب « الأيام » بمجلة « الرسالة » فى أول الأربعينات ، واللذان أعادت نشرهما ابنته كريمة سنة ١٩٧٨م مع غيرهما من المقالات المماثلة فى كتاب يحمل عنوان «زكى مبارك ناقدًا» حيث شكلا فصلاً من فصوله يشغل الصفحات ٥٨ ـ ٧٥ ، هما أشد كتابات ذلك الناقد الكبير اتّساماً بالانطباعية . وأول ما يبدو من عناصر الانطباعية فى ذلك النقد أنه ، فى الدرجة الأولى ، سياحة داخل كتاب د. طه وحوله ، سياحة فكرية ووجدانية ألقت مقداراً

(١) زكى مبارك / عبقرية الشريف الرضى / المكتبة العصرية / صيدا وبيروت / ١ / ١٢ .

(٢) المرجع السابق / ٢ / ٨٦ .

كبيراً من الضوء عليه وجلّت لنا ما فيه من جوانب الحسن والإبداع وسمعنا خلالها شهقات الانبهار دون أن نرى شيئا يُذْكَر من التحليل النقدى : من ذلك مثلا ما قصه د. زكى من الأسرار التى واكبت ظهور الكتاب ولم يكن يعرفها أحد إلا هو وبعض المقربين إلى الدكتور طه ، إذ ذكر أن الكتاب قد أُلّف أثناء الرحلة التى قام بها طه حسين فى صيف عام ١٩٢٦م إلى فرنسا كى يُغْرِق فى استرجاع ذكريات الطفولة والصبا والشباب ما حاق بنفسه من « كروب داجية » خلّفَتْها معركة كتاب «الشعر الجاهلى» وتحقيقات النيابة معه بسبب ماجاء فيه مما يمسّ الإسلام والقرآن ، وقد أشار زكى مبارك إلى أن طه حسين لم يطبع الكتاب إلا بعد أن أعطاه للأستاذ عبد الحميد العبادى ليقرأه ويبدى رأيه فيما جاء فيه [(١)].

وفى أثناء هذه السياحة أيضاً نعرف أن الدكتور طه قد أسقط تلميذه زكى مبارك فى امتحان الليسانس بالجامعة المصرية القديمة مرتين ، ونسمع رأى التلميذ فى أخلاق أستاذه التى يَسِمُها بالنفعية والتحول فى مثل ومضة البرق عند اللزوم من صديقٍ صدوق إلى عدو مبين ، ونشاهدهما معًا يقفزان إلى المترو بعد أن يتحرك فلا يلحظ أى من الواقفين على المحطة أن أحدهما كفيف ، وذلك بسبب رشاقة الدكتور طه ومقدرته الباهرة على التخلص من لوازم العميان فى السير والحركة

---

(١) زكى مبارك ناقدا / دار الشعب / ١٩٧٨م / ٥٨ ـ ٦٠ .

والإشارة[1]. وهنا لا بد أن أقول كلمة مهمة ، فالدكتور زكى مبارك قد بلغ من البراعة فى الحديث عن عَمَى الدكتور طه حداً لا أظن غيره يستطيع أن يصل إليه ، إذ قد تكررت إشارته إلى عاهة طه حسين فى لباقة ما بعدها لباقة حتى لقد انقلبت هذه العاهة على سنّ قلمه إلى مفخرة لصاحبها . لنقرأ معًا هذه السطور : « ويشهد الدكتور طه على نفسه أنه ضرير ، وذلك فن من الإعلان ، فقد صحبته نحو عشر سنين ولم أتنبه إلى أنه ضرير . وكيف أصدّق دعواه وما رأيت رجلا أرشق منه فى تناول الشؤون التى يتناولها المبصرون ؟ كنا نخرج من الجامعة المصرية حين كانت فى قصر الزعفران فنثب إلى المترو بعد أن يتحرك ، ولا يشعر أحد بأننى أصاحب رجلا من المكفوفين . ومن يصدّق أنى لم أفكر فى حلق ذقنى بيدى إلا بعد أن رأيته يحلق ذقنه بيديه ؟ وهو يمشى بقامة منصوبة تزرى برشاقة الرمح المسنون ... ولو كنت أصدّق أنه أعمى لكففت عنه قلمى ، ولكنى واثق بأنه مبصر وبأنه أستاذ قدير ومفكر حصيف وأديب موهوب ، وأنا لا أكفّ قلمى إلا عن الضعفاء . وما قلت إنه أعمى إلا لأن درس اليوم يوجب ذلك ، فليتناس هذه العنجهية ، فما كنت ولن أكون إلا أعرف الناس بواجب الذوق . وإن استطال ناس على الدكتور طه بقُواهم البصرية فلن يستطيعوا الاستطالة عليه بقوَى الفهم والذكاء ، وإنه لشاهد على أن الله يؤتى الحكمة من يشاء »[2]. وكل كلام زكى مبارك فى ذلك الفصل عن عَمَى الدكتور طه هو على هذا النحو البيانى الذى

(1) المرجع السابق / ٦٠ ـ ٦١ .
(2) السابق / ٦١ ـ ٦٢ .

بلغ من السّحر علوّا شاهقا .

ويتضمن هذا النقد بعض آراء زكى مبارك فى الدكتور طه وكثيراً من مشاعره وعواطفه نحوه ، وبالذات نحو عاهته : فالدكتور طه « قد انزعج من حملة الأهرام (عليه وعلى كتابه « الشعر الجاهلى ») أشد الانزعاج، ولم يعرف كيف يجيب مع أنه من أقدر الناس على اللجاجة والجدال»[1] . و « كانت الجرائد الوفدية تنوشه فى كل وقت ، وكانت المجلات الدينية تسوق إليه التُّهَم الجوارح بلا حساب ، ولا يمكنه الدفاع عن نفسه بحرف واحد ، وهو الرجل العريض الذى قضى صدر شبابه فى التلهى بعداوات الرجال »[2] . ثم إن « هذا الرجل موهوب بلا جدال ، ولكنه قليل الصبر على تكاليف المواهب ، فهو يسطع فى اللمعة الأولى ثم يجنح إلى الأُفول » . كما أن « طه حسين هو طه حسين ، هو الرجل الذى استطاع أن يقيم البراهين على أنه من أقطاب الأدب فى هذا الزمان»[3] . وقد « حدثنى مرة أنه يرجّح أن أسلافه القدماء كانوا من اليونان، فإن لم يصح ذلك فهو فى نزعته اليونانية مدين لرواية ألفها الشاعر أحمد شوقى ، واسمها « ورقة الآس » ، وفيها تمجيد لليونان ... ولكن هذا الشيخ اليونانى بقيت فيه ملامح من ذلك الشيخ الأزهرى ، فما شاع يوماً أنه يدعو إلى اللغة العامية كما يصنع بعض المتظرفين الثقلاء ، ولا جاز عنده أن تكون العقيدة الإسلامية مجالا للتشكيك والإيذاء ، وإن وقعت فى بعض مؤلفاته

---

(١) ص ٥٨ .
(٢) ص ٥٩ .
(٣) ص ٦١ .

عبارات تغاير المألوف من التعابير الدينية »[1].

فهذه بعض آراء كاتبنا في أستاذه ، أما بالنسبة إلى مشاعره نحوه ونحو كتابه فإلى القارئ الكريم هذه المقتطفات : « وفي ليلة شاتية جلسنا نتجاذب أطراف الأحاديث فسألته عن موضوع تلك المذكرات[2] ، فوقف وقفة الخطيب المكروب وقصّ عليّ قصّته يوم بدا له أن ينقل اللقمة إلى فيه بيديه الاثنتين وكيف ضحك إخوته وبكت أمه وانزعج أبوه ، فعرفت أن تلك المذكرات سيكون لها في تاريخ الأدب مكان »[3] . « تمضى في قراءة « الأيام » وأنت لاهٍ عابث لأن الكاتب لاهٍ عابث ، ثم تصطدم فجأة بانتقال مزعج هو الصورة المروّعة لإحساس أبويه بقسوة الثكل في يوم عيد ، وما تكاد تفرغ من الجزع لهذه الصورة حتى يفاجئك بصورة أعنف وأفظع هي صورة أخيه الذى مات وهو مطعون . فلو قلتُ إن الصفحات التى صوّر بها طه حسين أحزانه وأحزان أهله لهاتين الفاجعتين تعدّ من أروع ما صُوِّرَتْ به المآسى الإنسانية لكنتُ قريبا من الصواب . وطه حسين في هذه الصفحات كاتب قدير لأنه يفجر الدمع في جوامد الشؤون ، وقد هممت بأن أرسل إليه برقية عزاء مع أن الأعوام التى مضت على هاتين الفاجعتين كادت تشارف الأربعين . أما حديثه مع ابنته وهو يقص أخبار أوديب بعد أن فقأ عينيه فهو حديث يذيب لفائف القلوب . ومن واجب الدكتور طه نحو القدر المكتوب أن يذكر أن الله ترفّق به كل الترفق فجعله رجلا من

---

(١) ص ٦٩ . وفي هذا الكلام نظر !

(٢) المقصود مخطوط كتاب « الأيام » قبل نشره .

(٣) ص ٦٠ .

أكابر الرجال »[1]. « وفى كتاب « الأيام » صفحات تعتمد على الدمع ، وهى صفحات مميزة بالنسبة لذلك الطفل : فهو يَعُدّ على أخيه جميع الهفوات مع الصفح الجميل ، وهو يذكر بعد أربعين سنة أنه لم يكن يتناول طعامه بحرية وأن نصيبه من وعاء الطُرْشى لم يكن له وجود وأن الحديث على مائدة الفول المدمّس لم يكن يزيد على كلمة أو كلمتين ، مع أن الطفل الضرير يحتاج إلى الكلام أشد الاحتياج بدليل أنه يحادث نفسه بصوت صخّاب حين لا يجد من يحادثه من الرفاق . ولم يقف بلاء ذلك الطفل عند هذا الحد ، فقد نصّ على أن فريقا من أشياخه بالأزهر كانوا يقولون له حين يوجه إليهم بعض الاعتراض : «اسكت يا أعمى ! اسكت يا أعمى ! » . وكان يعرف أنه أعمى مع الأسف الموجع ومع العجز عن دفع ذلك الإسفاف »[2]. « وتحدث الطفل عن أبيه حديث اللوم فى حين، وحديث الحمد فى أحيان ، أما حديثه عن أمه فهو من أبرع صور الوفاء . ويظهر أنه لم يحب أحدا بلا قيد ولا شرط كما أحب أمه الغالية ، ولم يثق بأحد كما وثق بقلبها الرقيق . ولا تَقُلْ إن الذوق هو الذى نهاه عن أن يتحدث عنها كما يتحدث عن أبيه وأخيه ، فذلك كاتب وصّاف قد يستبيح فى الخروج على الذوق ما لا يباح ، وإنما الوجه أن الدكتور طه لم ير من أمه غير الشمائل الأصيلة فى الرفق والعطف والحنان . حديث الدكتور طه عن أمه حديث نفيس جدا ، وهو يصدر عنه بحرارة وجدانية قليلة الأمثال . ألا ترون كيف صوّرها بأساليب مختلفات تشهد بأنه كان بها من المفتونين ؟ ومن المفهوم أن الرجل لا يستطيع أن يذكر أمه بغير

---

(١) ص ٦٥ .

(٢) ص ٧٣ .

الجميل ، ولكن الدكتور طه يخلق الغرض خلقا ليتذوق النعيم بتصوير ما كانت أمه تذرف من الدموع وهى تعدّ الزاد الذى يرسل إلى أبنائها الغائبين. كان الطفل فى غرفة مغلقة النوافذ فى يوم صائف ، فلما خرج تروّح النسائم الرّطاب فتذكّر ما كانت أمه تطبع على جبينه من القبلات . والأم التى أنجبت طه حسين خليقة بكل إعزاز وإجلال »[1] .

ومن خصائص النقد الانطباعى فى هذا الفصل أيضا ما يطلقه زكى مبارك من صيحات الإعجاب والانبهار بما فى « الأيام » من آيات الجمال والإبداع دون أن يشفعها بتعليل أو تحليل ، إلا أن ذلك لا يغضّ من شأنها ، إذ هى صادرة من سن قلم الدكاترة زكى مبارك ، وحسبنا هذا لأن الكلمة لا تخرج من سن هذا القلم إلا وهى مشحونة بالثقافة الأدبية والنقدية الواسعة العميقة والذوق الفنى الراقى المصفّى ، ومن ثم تتقبله العقول المثقفة الرهيفة دون أن تطالبه بشىء آخر . ومن ذلك المقتبسات التالية : « حدثنى الدكتور طه أنه ينتظر رأيى فى كتاب « الأيام » عساه يعرف كيف فُتن به الناس حتى جاز أن يترجم إلى عدة لغات فى بضع سنين . كلام الدكتور طه فى هذه القضية ليس من التواضع المصنوع، فمن المحتمل أن تغيب عنه قيمة هذا الكتاب الطريف لأنه بالنسبة إليه غير طريف ، وإنما تظهر طرافته للمبصرين لأنه يطْلعهم على آفاق من حيوات العميان قد تكون عند أكثرهم من المجاهيل »[2] . «وخلاصة القول إن الدكتور طه قد التزم الصدق التزاما تاما فى كتاب « الأيام » ، وكان من آثار

---

(١) ص ٧٤ ـ ٧٥ .

(٢) ص ٦٢ .

ذلك أن يأسر جميع من قرأوا مذكراته عن طفولته وصباه لأن الصدق خلق نفيس ، وهو يزيد الأديب جلالا إلى جلال . يضاف إلى ذلك أن صدقه يوجب العطف عليه ويحول شانئيه إلى أنصار أوفياء »[1] . « للدكتور طه أسلوبان : أسلوب حين يُملى ، وأسلوب حين ينّظم . أما أسلوبه حين يملى فلا يخلو من ركاكة واضطراب لأنه رهين بما فى الإملاء من سرعة وإبطاء ، كالذى يكتبه لمجلة « الثقافة » من أسبوع إلى أسبوع . وأما أسلوبه حين ينّظم فهو آية فى السلاسة والعذوبة والصفاء ، ومن هذا الفن أسلوبه فى كتاب « الأيام » ، وهو بهذا الأسلوب من أقدر الناس على التصوير والتلوين ، وله ألفاظ وتعابير هى العجب العُجَاب »[2] . « ما كان كتاب « الأيام » ألفاظا ضُمّ بعضها إلى بعض ، وإنما هو جروح أضيفت إلى جروح . هو دماء تفجّر بها قلب حزين . هو لوعة دامية لرجل طال شقاؤه بالوجود منذ اليوم الأول لشهوده الوجود . لقد أبكانى طه حسين وهو يقصّ بعض مآسى طفولته وصباه ، أبكانى وأنا خَصْم ، فكيف يصنع إذا نفض هموم صدره إلى رجل يحمل بين جنبيه قلب الصديق الشفيق ؟ »[3] .

وفى خلال ذلك كله يدير الدكتور زكى مبارك ، فى غير قليل من المواضع ، الحديث على نفسه : فَعَل ذلك حين ذكر دفاعه عن طه حسين فى بعض الصحف إبان معركة الشعر الجاهلى[4] ، وحين أشار إلى

(١) ص ٦٣ .
(٢) ص ٦٦ .
(٣) نفس الصفحة .
(٤) ص ٥٨ ـ ٥٩ .

إسقاطه إياه فى امتحان الليسانس مرتين ، وإلى تعلّمه حلاقة ذقنه منه ، وإلى ركوبهما معًا المترو بعد تحركه ، وإلى سؤال الدكتور طه له عن سرّ الشهرة الواسعة التى حَظِىَ بها كتاب « الأيام » ، وإلى ما لقيه هو من عتاب بعض معارفه لتكرار إشاراته فى المقال الأول إلى عمى الدكتور طه[1] ، وإلى ما حدّثه به عميد الأدب العربى من أن أسلافه القدماء لا بد أن يكونوا من الإغريق ، وإلى زيارة العميد لباريس ومضيّه هو للسلام عليه فى الفندق الذى نزل فيه[2] ... وذلك أيضًا من عناصر النقد الانطباعى التى تضفى عليه دفئًا وجاذبية .

ولا بد أن القارئ قد أحسّ فى حلقه حلاوة أسلوب الدكتور زكى مبارك وروعته التى تُسامتُ ، إن لم تفضل فى بعض الفقرات ، جمال الأسلوب فى كتاب « الأيام » . إن ما كتبه زكى مبارك فى هذا الفصل لهو إبداع أدبى قبل أن يكون نقدا ، وهذا هو سرّ المتعة العظيمة التى يجدها القارئ هنا مما لا يلقاه فى غير هذا اللون من النقد ، وبخاصة حين يصدر من قلم ناقد كزكى مبارك ، ومن ثم يلمس القارئ فى هذه الصفحات حرارة التعبير بل توهجه وما يستتبع ذلك من الجمل التعجبية والاستفهامية وأشباهها مما يخرج بها عن غرضها الأصلى إلى أغراض أخرى بلاغية من إعجاب أو ألم أو فرحٍ أو حزن ... إلخ ، كما تكثر الصور البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز ، ويبرز كذلك الحرص على الإيقاع متمثلا فى التوازنات والتسجيعات والتكرارات والمقابلات ، فضلا

---

(1) ص ٦٦ .

(2) ص ٧٠ .

عن الاهتمام بإحكام العبارة وفرادتها فى كثير من المواضع . وهذه بعض أمثلة على ما نقول : « وأمْرُه فى الصداقة أعجب من العجب : فهو يؤاخيك ويصافيك إلى أن تظن أنه قطعة من قلبك ، ثم يتحول فى مثل ومضة البرق إلى عدو مبين »[1] . « وهو يمشى بقامة منصوبة تُزرى برشاقة الرمح المسنون »[2] . « ماذا أريد أن أقول ؟ أنا ألاحق الفكرة التى تدور فى خاطرى عن كتاب « الأيام » ، وهى تنفر وتشرد ، فمتى أقتنص تلك الفكرة وهى نَفُورٌ شَرُود ؟ لعلى أريد القول بأن طه حسين قد نسى أنه ... لعلى أريد القول بأن طه حسين قد أراد أن ... لعلى أريد القول بأن طه حسين قد انسلخ عن ... لعلى أريد القول بأن طه حسين قد أراد أن ... لعلى أريد القول بأن طه حسين ... لعلى أريد القول بأن طه حسين أراد أن ... لعلى أريد القول بأن طه حسين أراد ... لعلى أريد القول بأن طه حسين أراد أن ... »[3] . « ترك الطفل داره بالريف ، وأقبل على داره بالقاهرة ، فكيف كان حاله فى داره الجديدة ؟ كيف ؟ »[4] . «وهو طه حسين ، ولن يكون غير طه حسين . وكيف يكون رجلا آخر ، وهو ليس برجل آخر ؟ تلك إذن قضية ، وإن لم تكن له قضية . وكيف تكون له قضية ، وهو أعظم من أن تكون له قضية؟ »[5] . « طه حسين ليس بضرير، وإنما هى دعوى حمله عليها حب التظرف ، وسيبقى هذا

(١) ص ٦١ .
(٢) نفس الصفحة .
(٣) ص ٦٤ .
(٤) ص ٦٧ .
(٥) ص ٧١ .

الرجل شاهدا على أن البصر السليم هو بصر القلوب »[1] ... إلخ .

وما دمنا بصدد الكلام عن الأسلوب الذى صاغ به الدكاترة زكى مبارك هذا الفصل فيحسن أن نلفت الانتباه إلى أن المقالين يخلوان خلوًا تامًا من المصطلحات الأدبية والنقدية مما قد يغرى السذّج من القراء بأنهما من السهولة بحيث تستطاع كتابة أمثالهما ، وهذا وهم وضلال مبين ، فإن نقد زكي مبارك هنا ، وإن بدت عليه السهولة ، لهو من السهل الممتنع الذى يُغرِى بمحاولته لكنه يُعْجِز بصعوبته ! كذلك يحاول القارئ عبثًا أن يعثر فى هذا الفصل على الإشارة إلى أية قواعد أو مبادئ نقدية ، اللهم إلا الحديث عن « الصدق » الذى اعتمده د. طه فى كتابه منهجا والذى كفل له غَزْو القلوب كما يقول كاتبنا رحمه الله ، وذلك إن عددنا « الصدق » مصطلحا نقديا .

على أن فى المقالين عنصراً واحداً لا علاقة له بالمنهج الانطباعى ، ألا وهو تفسير بعض تصرفات طه حسين طفلاً وأستاذاً ، وتحليل بعض عباراته وصوره فى هذا الكتاب فى ضوء الحرمان من نور البصر ، مثل اعتماده على يديه وأذنيه فى التعرف على العالم والاتصال به ، واستعماله للصور البيانية المجسِّدة للمعنويات وما أشبهها ، وهو ما سبق به زكى مبارك ما كتبته د. سهير القلماوى فى دراستها المنشورة فى سلسلة « اقرأ » تحت اسم « ذكرى طه حسين » .

وبعد ، فهل حظى كتاب « الأيام » بمثل هذا النقد فى روعته الأسلوبية وإبداعه التذوقى ومقدرته العجيبة على تنبيهنا إلى ما فيه من

---

(١) ص ٧٥ .

عناصر الجمال الفنى والإنسانية الصادقة ؟

وأنتقل الآن إلى ناقد تأثرى آخر هو د. محمد النويهى ، الذى تظهر هذه النزعة عنده فى أقوى صورها فى كتابه « ثقافة الناقد الأدبى » ، وتصل إلى ذروتها فى تحليله لقصيدة ابن الرومى فى رثاء ابنه الأوسط «محمد» ، هذا التحليل الذى يستغرق أكثر من خمس وأربعين صفحة[1] تفيض بآهات الإعجاب والذكريات وشواهد الحياة اليومية التى يراد بها تصوير مشاعره وألوانها وشياتها ، والانتقالات السريعة من بغداد ابن الرومى إلى قرية الناقد ، ومن ابن الرومى إلى ابن هذا الصديق أو ذاك من أصدقائه . وتكثر أثناء ذلك كله الاستطرادات الطويلة التى ينسى فيها القارئُ موضوعَ القصيدة إلى أن يضع الكاتب حدًا لها ويعود إلى موضوعه الأصلى . والدكتور النويهى دائم الالتفات إلى القارئ يخاطبه ويفتح له قلبه ويسارّه ويصطحبه فى جولاته عبر العصور والبلاد وفى مقارناته بين قصيدة الرومى وأشباهها فى أدبنا العربى بل وفى أدبنا العامى . والأسلوب الذى يؤدى به هذا كله هو أسلوب أدبى مُفْعَم بالحساسية والحرارة والجمال والتصوير . إن هذه الصفحات ليست فى حقيقة الأمر نقدًا بمقدار ما هى إبداع أدبى فى صورة نقد ، ولسوف أخلّى بين القارئ وبين ما كتبه الدكتور النويهى ، وإن كنت لا أنوى بطبيعة الحال نقل كل ما كتبه عن قصيدة ابن الرومى بل سأجتزئ ببعض فقراته تاركًا له حرية الرجوع بنفسه إلى الصفحات المذكورة إذا أراد أن يقرأها جميعها ، وأنا

(١) وتشغل الصفحات ٣٣٥ ـ ٣٨٠ من الكتاب المذكور .

واثق بل على يقين بأنه سيفعل ، ولسوف يحسن بذلك صنعا . والآن مع الفقرات التى وعدته بها :

« يا قارئى ، أريد الآن أن أدرس معك أجمل قصيدة نظمها ابن الرومى بل أجمل قصيدة أنتجها القرن الثالث الهجرى ، وهى مرثيته لولده الأوسط . ولكن إن كنت تريد أن تظفر منها بمتعتها الكاملة فعليك أن تبذل أنت مجهودا ، فالأدب مشاركة ثلاثية بين الأديب والناقد والقارئ ، وسأشرح لك الآن هذا المجهود الذى أنتظره منك »[1].

« ولا بد أنك لاحظت فى كل كتابى هذا كيف أننى أكثرت الاستشهاد بتجاربى الشخصية إلى حد لا بد أنه أدهشك ، فلستَ متعوّده من نقادنا ، وأخشى كل الخشية أن يكون أملّك بل استثار كراهيتك ، ولكنى أؤكد لك يا قارئى أن الذى دفعنى إلى هذا لم يكن غرامى بالتحدث إلى الغير عن شؤونى الخاصة بل هو ما أنا فى سبيل شرحه ، فأنا أتقدم إليك بأخلص الاعتذار عن إقحامى تلك الأحاديث الشخصية : ما سلف منها وما سيأتى . سترى أننى أتحدث عن طفلة لى مرضتُ فخشيتُ عليها الموت وعن خالة زوجتى وعن خالة لى وعن ابن خال وعن ابن عمة وعن آخرين من الأقارب وأهل القرية ، وما ذلك كله إلا لسبب واحد: أننى أريد أن أساعدك أنت على الذكرى وأريك كيف تتذكر ، فإن لم تتذكر فلن تقدّر جمال القصيدة الحقّ »[2].

« قبل أن أعرض عليك مرثية ابن الرومى لا بد أن أنبهك إلى أنها

(١) المرجع السابق / ٣٣٥ .

(٢) السابق / ٣٣٦ .

ليست من نوع المراثى التى تقرؤها هذه الأيام فى ديوان شعرائنا وفى أعمدة مجلاتنا وصحفنا : فهذه مراثٍ فاسدة ، وتلك مراث صحيحة ، لأن هذه مراثٍ كاذبة ، وتلك مراثٍ صادقة . الميزة العظمى لهذه القصيدة هى صدقها التام وخلوها التام من المبالغة ، فلا أظنها ستعجب شعراءنا المحدثين، فهم لا يظنون الرثاء شيئا إلا مجالا يهرقون فيه الدموع الغزيرة ويصعّدون فيه الزفرات ويصرخون فيه ويلطمون الخدود ويشقون الجيوب . وهم بهذا كله لا يدلون على حزن صادق بل على تهريج مشعوذ ، ويعجزون عن أن يستثيروا فينا مجاوبة عاطفية ، اللهم إلا إذا كان ذوقنا قد بلغ الفساد الذى يستطيع ذوق أن يبلغه » [1].

« بكاؤكما يَشْفِى وإن كان لا يُجْدِى   فَجُودَا فقد أَوْدَى نظيرُكما عندى

... الذى يحدث حقا هو أن البكاء يخفف من الكرب تخفيفا عظيما ، والقارئ الذى حَزِنَ فبكَى والذى يستطيع الآن أن يتذكر أمثال هذه التجارب سيتذكر كيف أن إطلاقه العنان للدموع قد فرّج من كربه وأراح من صدره وخفّف من غُمّته حتى إنه ليخرج منها متنهدا تنهد الارتياح ، يبتسم والدموع لا تزال عالقة بجفنيه ، فيمسحها وقد أحسّ بتفريج عظيم. والرجل المجرّب الذى يرى محزونا يبكى لن يحاول انتهاره وصدّه عن البكاء بل سيتركه يبكى ما شاء وما أسعفته الدموع عارفا بأن هذه خير وسيلة لتخفيف كربه . وليس يعنينا الآن أن نغامر فى بحث علمى فزيولوجى نتبين فيه سبب هذا ، إنما تكفينا التجربة العادية لكل الناس ،

(١) ص ٣٣٨ .

فالذى يدّعى لك أنه سيبكى إلى الأبد ، ولكن لن يخف حزنه ، كاذب أحرى بك أن تشك فى بكائه وفى حزنه معا »[1].

«ألا قاتــل اللـــه المنايــا ورَمْيهَــا   من القوم حبـات القلوب علـى عَمْدِ

توخّى حمامُ الموت أوْسَـطَ صبيَتَــى   فلله كيـف اختــار واسطـة العِقْـدِ؟

ابن الرومى يدّعى أن الموت تعمّدَ قتْلَ ولده تعمُّدا وتوخّاه توخّيا ، ولا أظن القارئ الذى يتذكر ما قلناه عن « معاكسة القدر » سيلومه أو يلوم أحدنا حين يخيل إليه حقا أن فى الطبيعة شيطانا شريرا يحقد عليه حقدا شخصيا ويدبّر له المكيدة ويتحين له الأحايين عن قصد عامد . ولكأن ابن الرومى يصف هنا شعورى وشعور زوجتى حين هاجم المرض ابنتنا هجوما مفاجئا عجيب المفاجأة ، ولم تكن حيرتنا بأقل من جزعنا . ظللنا مشدوهيّن فاغرِىَ الفم كالبُلَهاء لا نكاد نصدّق أن هذا قد حدث لنا . لنا نحن ؟ ابنتنا نحن ؟ ابنتنا ؟ مستحيل ! وعبثا حاول الأطباء إقناعنا بأنها صدفة محضة قد تحدث لأصح الأطفال . ما استطعنا أن نصدّق أنها صدفة ، فلمَ وقعتْ هذه الصدفة لنا نحن ؟ لا تقولُنّ لنا : صدفة ! بل هى فعل متعمَّد مقصود لا شك فيه ! ونسينا نزعتنا العلمية ، وتبخرت سخريتنا بالمتشائمين والمتفائلين، وعدنا نؤمن بالعين ونؤمن بالسحر ونؤمن بالحسد ، وما كان ذلك إلا لأن عظم الخطب أطاش عقولنا وأزاغ رشدنا »[2] ... إلخ ... إلخ ، وكله على هذا المنوال من حرارة الإحساس ومن التعبير الأدبى الثرىّ الذى

---

(١) ص ٣٤٥ .

(٢) ص ٣٤٨ .

يخلو من الألفاظ والعبارات الاصطلاحية ومن الإشارة إلى أية قواعد أو مبادئ نقدية ما عدا كلمة « الصدق » ، التى لم يقابلنا فى نقد زكى مبارك لكتاب « الأيام » سواها ، وذلك إن عددناها مصطلحا نقديا . إن هذه الصفحات ، كشيمة النقد التأثرى الأصيل ، « سياحة » مع قصيدة ابن الرومى شرّق فيها الكاتب وغرّب وغاص فى أعماق النفس البشرية ، وفى يده مصباحه يسلّطه على زواياها وأغوارها ، كل ذلك بغية إعانتنا على مشاركته فى تذوق هذه الرائعة التى تقل نظيرتها فى الآداب جميعها .

ومن النقاد التأثريين أو الذين تحتوى كتاباتهم على عناصر تأثرية واضحة د. محمد مندور فى تحليله لبعض أشعار المهجريين اللبنانيين فى كتابه « فى الميزان الجديد » ، وذلك قبل أن يترك هذا اللون من النقد إلى النقد العقائدى فيما بعد ، وإن لم ينطلق فى تأثريته انطلاقات الدكتور النويهى بل كان حريصًا على ألا يبتعد عن النصّ الذى بين يديه . وهذه سطور من نقده التطبيقى لقصيدة ميخائيل نعيمة المسّماة : « أخى » قالها تعليقا على المقطع التالى من القصيدة المذكورة :

أخى ، إن ضجّ بعد الحرب غربىٌّ بأعمالهْ

وقدّس ذِكْرَ من ماتوا وعظّم بَطْشَ أبطاله

فلا تَهْزِجْ لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتا مثلى بقلب خاشع دامٍ

لنبكى حظّ موتانا

قال : « ... « أخى ! » : فأنا إذن شريكه فى الإنسانية ، وأنا قريب منه ، وهو قريب منى ، ومتى قَرُبَ استطاع أن يهمس لأنى سأسمعه وسيشجينى صوته الرقيق القوى المباشر ، وهو ينقل إلىّ قوة إحساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذى يستنفد الإحساس . « إن ضَجَّ بعد الحرب غربى بأعماله » : والضجيج لفظٌ بالغ القوة لجرْسِ حروفهِ وقوة إيحائه . وهو يضج « بأعماله » لا بالمبالغات الكاذبة . الغربى « يقدس ذكر من ماتوا » ، وهذه ألفاظ لينة جميلة مؤثِّرة غنية فيها قدسية الدين ، فيها نبل الوفاء ، فيها جلال الموت . مشاعر شتى تجتمع إلى النفس ثروة رائعة . وهو « يعظِّم بطش أبطاله » : أية قوة فى تتابع هذه الحروف المطبقة : ظاء ثم طاء وطاء ؟ أعد هذه الجملة على سمعك ثم أنصت إلى قوتها التى تملأ فمك كما تملأ الأذن. ثم إن التعظيم غير التحية أو التبجيل ، والبطش غير الشجاعة أو الإقدام . البطش شىء يصعق ... إلخ »[1]. إن النزعة العاطفية والحميمية الشخصية التى يقيمها مندور بينه وبين القارئ ، وكذلك اللغة المجنَّحة ، كل ذلك واضح بنفسه لا يحتاج إلى أن نقف عنده طويلا.

وبالمثل تشكِّل هذه التأثرية أحد ملامح النقد الذى خلّفه لنا سيد قطب كما يشهد بذلك كتابه عن « التصوير الفنى فى القرآن الكريم » وكتابه « فى ظلال القرآن » وغيرهما . وإلى القارئ الفقرة التالية ، وهى مأخوذة من الكتاب الأول ، وفيها يتناول ناقدنا الآيات الخاصة بأهل الجنة

---

(١) د. محمد مندور / فى الميزان الجديد / ٧٠ .

حين عزموا على ألا يعطوا المساكين شيئا من ثمار جنتهم . يقول رحمه الله : « ... « إنا بَلَوْناهم كما بَلَوْنا أصحاب الجنة إذ أقسموا لَيَصْرِمُنَّها مُصْبِحين * ولا يستثنون » . لقد قرّ رأيهم على أن يقطعوا ثمرها عند الصباح الباكر دون أن يستثنوا منه شيئا للمساكين . فلْنَدَعْهم على قرارهم، ولننظر ماذا يقع الآن فى بهمة الليل حيث يختفون هم ويخلو منهم المسرح ، فماذا يرى النظارة ؟ هناك مفاجأة تتم خلسة ، وحركة خفية كحركة الأشباح فى الظلام ! « فطاف عليها طائفٌ من ربّك وهم نائمون* فأصبحتْ كالصّريم » ، وهم لا يشعرون . والآن ها هم أولاء يتصابحون مبكرين وهم لا يدرون ماذا أصاب جنتهم فى الظلام : «فتنادَوْا مصبحين * أن اغْدُوا على حرثكم إن كنتم صارمين * فانطلقوا وهم يتخافتون * ألاّ يدخلنّها اليوم عليكم مسكين » . ليمسكِ النظارة ألسنتهم فلا ينبّهوا أصحاب الجنة المخدوعين يتنادون متخافتين خشية أن يدخلها عليهم مسكين ! ليكتموا ضحكات السخرية بل ليطلقوها ، فها هى ذى السخرية العظمى : « وغَدَوْا على حَرْدٍ قادرين » . أجل ، إنهم لقادرون الآن على المنع والحرمان ، حرمان أنفسهم على الأقل »[1] . نفس النزعة العاطفية التى لاحظناها فى نقد مندور ، ونفس الحميمية الشخصية بينه وبين القارئ ، ونفس اللغة الرهيفة الشفيفة .

ويحيى حقى هو أيضاً من النقاد الذين تعكس مقالاتهم النقدية النزعة التأثرية ، ويستطيع القارئ أن يلمس هذه الحقيقة فى كتابه « خطوات فى

(١) سيد قطب / التصوير الفنى فى القرآن / دار المعارف / ٤٧ ـ ٤٨ .

النقد » وكتابه الآخر « فجر القصة المصرية » على سبيل المثال ، وقد ظن الأستاذ حقى أن هذه التأثرية لديه سببها أنه لم يدرس الأدب والنقد فى إحدى كليات الآداب دراسة منهجية تاريخية[1] ، وهو ظن فى غير محله ، فها هم أولاء خمسة من كبار نقادنا التأثريين أو الذين تشكل التأثرية ملمحا أصيلاً فى كتاباتهم النقدية ، وهم الخمسة الذين مرّ ذكرهم فى الصفحات الماضية ، قد تخرجوا من أقسام اللغة العربية فى الجامعة حيث درسوا الأدب والنقد دراسة منهجية[2] . فليست المسألة إذن مسألة تخصص فى الأدب والنقد أو عدمه بل مسألة حساسية فنية رهيفة ونزعة إبداعية أصيلة هضمت المناهج النقدية هضمًا ، لكنها علَتْ فوقها وجعلت وُكْدها أن تفرز للقراء شهدها المصفّى دون أن تؤوِّدهم بالمصطلحات والقواعد ، وذلك على العكس من طائفة أخرى من النقاد موهوبة فى تفصيص الشعرة إذا ما تعلّق الأمر بعرض المذاهب والقواعد ومصطلحاتها ، لكنها عييّة عن الإفهام (وربما أيضًا عن الفهم نفسه) وعن التذوق ، ومن ثم عن إثارة أذواق الآخرين وخيالاتهم وأحاسيسهم ، وهى طائفة قد

(١) انظر كتابه « خطوات فى النقد » / الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٧٦م / ١٠ .

(٢) كذلك فإن النقد التطبيقى لكاتب هذه السطور ، كما يتبدى مثلا فى كتابه «فصول من النقد القصصى» وكتبه الأخرى التى يحلل فيها قصائد من مختلف العصور الأدبية مثل كتابه « فى الشعر الجاهلى ـ تحليل وتذوق » و « فى الشعر الإسلامى والأموى ـ تحليل وتذوق » ، لا يخلو من بعض اللمحات التأثرية رغم تخرجه من قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

استَشْرَتْ وكبست على أنفاس الأدب والقرّاء ، وجفّ ماء الحياة فى النقد على يديها ، واستحالت كتاباتها ألغازاً وطلاسم وركاكةً سيئة فى كثير من الأحيان .

وبعد ، فلستُ أقصد بكلامى هذا أن المنهج التأثرى هو وحده المنهج النقدى الصحيح ، بل كل ما أريده هو القول بأن الهجوم عليه والتقليل من شأنه موقفٌ مُجْحِف يَعْمَى عن الحسنات الكثيرة والعظيمة التى يتمتع بها . وكاتب هذه السطور ، من الناحية المبدئية ، يرفض بكل قوة الزعم بأن منهجا نقديا واحدا يستطيع استخراج كل أسرار العمل الأدبى مضمونا وشكلاً وأسلوباً ، إذ لكل منهج دورٌ فى الكشف عن جانب من جوانب هذا العمل ، وإن لم يَعْنِ هذا بالضرورة الموافقةَ على كل ما يقوله أصحاب كل منهج عن منهجهم ولا على تطبيقاته عند كل النقاد ، وبخاصة فى أيامنا هذه التى اجتاح فيها جَرَادُ النقد وتَتَارُه وسائلَ الإعلام من إذاعة وتلفاز وصحافة وفرضوا غموضهم وجهلهم وركاكتهم على الآذان والعيون مالئين الجو رغم ذلك كله ضجيجا وعجيجا بأنهم وحدهم هم النقاد ، كل ذلك فى قبح ما بعده قبح ، وإزعاج يهون دونه كل إزعاج ، ولو أنصف الزمان لكنسهم من الساحة إلى كوم من أكوام الزبالة حيث ينتمون[1] !

---

(١) فى كتابى « المرايا المشوّهة » فَضْحٌ لكثير من سخف أمثال هؤلاء المدعين ، وفَثْءٌ لفقاعات الصابون التى يحاولون إيهام القراء المساكين بأنها هى النقد ، ولا نقد غيرها ، وإظهارٌ لما وراءها من جهل وعيٍّ !

المنهج البنيوى

بوصولنا إلـى هذا المنهج نجد أنفسنا نتزلق إلى منطقة مُعْتِمة بل مظلمة فى كثير جدا من الأحيان ، فرغم كثرة الكتب والدراسات عن البنيوية : النظرى منها والتطبيقى ، والمؤلَّف منها والمترجَم ، فإن القارئ يخرج فى أغلب الحالات خاوىَ وِفَاض العقل مثلما دخل ، مع ما يصاحب هذه النتيجة من إحباط وضيق ، وصداعٍ أيضًا . وإن الإنسان ليحسّ ، وهو يقرأ هذه الكتابات ، بأنه يجوس عالمًا غريبًا : الناسِ فيه صامتون ، والشوارع بلا أسماء ، والمرور بلا إشارات ، والدنيا عَتَمَة بل ظلام فى معظم الأماكن ، ولا شُرْطَة هنالك تستنجد بها ، ولا أحد يجيبك إن سألتَه أو ناشدتَه المساعدة . وأكتفى فى هذا السياق بالإشارة إلى أربعة كتب قرأتها فى أوقات مختلفة وظروف أشدّ اختلافا ولم أفهم منها شيئًا ، وهى حسب ترتيب قراءتى لها : « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » للدكتور صـلاح فضل ، و « مشكلة البنيـة » للدكتور زكريا إبراهيـم ، و « عصر البنيوية من ليفى شتراوس إلى فوكو » لإديث كيرزويل وترجمة د. جابر عصفور ، و « قضية البنيوية ـ دراسة ونماذج » للدكتور عبد السلام المسدى . ولقد صبرت مع كل كتاب وصابرت وجاهدت ، وخرجت من فصل ودخلت فى فصل وأنا أضغط على نفسى كيلا أطوّح بالكتاب ، آملاً أن يكون الفصل التالى أفضل من الذى فات ، لكن الحال كان دائمًا واحدًا. وفى بعض الكتب الأخرى كان المؤلف يبدأ بمقدمة طويلة يتفلسف فيها كما يحلو له موهمًا إيانا أنه يوشك أن يفتح النوافذ ليدخل النور والهواء ، وأسمع فعلاً خشخشة وصريرا ، أو هكذا كنت

أتوهم ، وتنفرج أساريرى، وتهبّ علىّ موجة من الابتهاج لأنى أخيراً سوف أتنفس الصُّعَداء مع انجلاء الغُمّة وبدء الفهم ، لكن المؤلف ابن الحلال ينتهز أول فرصة لينسلّ من جوارى ويذوب فى الهواء كما تصنع الجنّة والعفاريت ، فأجد نفسى ، بعد كل هذا العذاب الطويل ، قابضًا على الهواء ! ويزيد الإنسان غيظا هيئةُ الجدّ والأستاذية التى يتخذها وجه المؤلف ، ونبرةُ التعالم والتعالى التى يصطنعها ، مما يجعل القارئ المسكين يحسب أن تحت القبة شيخا ، فإذا بالموقف ينجلى فى خاتمة المطاف عن مؤلف أشدّ مسكنةً من القارئ . كل ما هنالك أن القارئ رجل متواضع لا يدّعى ما ليس يملك، ولا يستنكف ، إذا لم يفهم، أن يقول إنه لا يفهم، ويريد أن يفهم ، أما المؤلّف فرجل عريض الدعوى طويلها ، وعنده من الجرأة ما يجعله ينفق الشهور الطوال ، وربما السنين ، فى تحبير الصفحات تلو الصفحات ، حتى تبلغ المئين ، بكلام لا أظنه يفهم منه حرفا رغم كثرة الإحالات والهوامش وفيضانها بأسماء النقاد الغربيين وعناوين كتبهم ! أمعقول يا إلهى هذا ؟ والمصيبة الكبرى أن هؤلاء المؤلفين يتحدثون عن البنيوية حديث المتعصب لها المؤكّد أنها المنهج الوحيد الذى يصلح لدراسة الأدب ، أما بقية المناهج فكلام فارغ ، أى أن الإنسانية كانت مخدوعة طوال تلك القرون لا تفقه من أمر النقد شيئا إلى أن انبلج فجر البنيوية فكانت كعصا موسى، التى التهمت إفْك الدجالين وغيّبته فى بطنها . ودعنا الآن من انقلابهم على البنيوية مع المنقلبين شأن القرد مع من يقلّده ، فهو يأتى نفس الحركات التى رآه يأتيها دون فهم منه لما يحدث . إنما هو تقليد أعمى ، والسلام !

وأول أسباب هذا الغموض الذى يسود معظم الكتابات عن البنيوية أن

العباقرة الذين يبشروننا بها ويمطروننا بسَيْل الكتب والدراسات التى تدعو إليها وتمجّدها وتحقّر ما سبقها من مناهج نقدية لا يكلّفون أنفسهم ، وهم عاكفون على أوراقهم التى يحبّرونها متصببين عَرَقًا شأن كل العباقرة، أن يضربوا الأمثلة على ما يقولون ويطبقوا عليها كلامهم النظرى ، إنما هو كلام فى كلام . كلام لا تفهم له رأسًا من ذيل ، كلام لا يمكن تصوُّره ، فهو يدور فى فلك التنظير التجريدى ولا يريد أن يهبط إلى أرض الواقع حيث يعيش المساكين الذين لم يُرْزَقوا عبقرية أصحابه ! وبالله عليك أيها القارئ كيف يمكن فهم مثل هذا الكلام ؟ إن أحد الأدلّة القوية على أن الكاتب يفهم ما يقول هو ضرب الأمثلة التوضيحية ، وبخاصة إذا كان الموضوع الذى يتحدث فيه جديداً لم يسبق أنْ كان للقراء به علم . أما إذا ظل الكاتب يدور داخل دائرة الكلام النظرى المجرَّد فأغلب الظن أنه ليس أفضل حالاً من قارئه المسكين ، وإن كان أكثر جرأة ، كما قلت، وأعرض دعوى !

ويزيد الطين بلّة أن هذا المنهج النقدى الجديد يعمل بكل قواه على أن تكون هناك قطيعة معرفية مع المناهج السابقة : فالمفاهيم غير المفاهيم، والمصطلحات غير المصطلحات ، والأهداف غير الأهداف ، والقواعد غير القواعد ، مع التحقير لتلك المناهج والإيهام بأنها لا تستحق إلا الشطب ، وبجرة قلم واحدة ليس إلا . والمضحك ، وشر البلية ما يضحك ، هو أن كثيرا من الشُّدَاة والمبتدئين الذيـن لا يحسنـون التعبير عما فـى أدمغتهم (فما بالك إذا كانوا يريدون التعبير عما ليس فى أدمغتهم، أو بالحرَى إذا لم يكن فى أدمغتهم شيء؟) قد اقتحموا الميدان راكبين خيولاً خشبية

وبأيديهم سيوف خشبية أيضا لا تقطع عِرْقًا ولا تُسيّح دمًا، فإذا قرأت ما سخّمته أيديهم لم تجد شيئًا : لا فكرةً مفهومة ، ولا أسلوبًا صحيحًا فضلا عن أن يكون جميلا ، بل ركاكة وهذيانا . ومن هؤلاء مدرس جامعى شاب استمعتُ إليه ذات يوم منذ عدة سنوات وهو يؤكد أنه سيكون أول من يدرس « ألف ليلة وليلة » ، فلما قلتُ له بطيب نية إن ثمة دراسات لهذا الكتاب متعددة وممتازة كتبها المستشرقون والأستاذ أحمد حسن الزيات ود. سهير القلماوى وفلان وفلان وفلان ، جاءت إجابته للتوّ باترة تؤكد أن كل هذه الدراسات كلام فارغ ، أما دراسته هو فستكون الدراسة الأولى التى تستحق أن تُقْرأ . عندئذ لاحظتُ نظراته الزائغة القلقة التى تنبئ عن تشتُّت ذهن وتفتُّت نفس ، فسألت له الله فى سرّى السلامة ، لكن يبدو أنه سبحانه لم يستجب ، إذ وقعت فى يدى بعدها بفترة مجلة نقدية مشهورة، وبينما كنت أتصفحها أبصرتُ دراسة له حول أحد الموضوعات فقلت فى نفسى : « أقرأ لأرى ماذا كتب » . وبدأت القراءة ، ومن يومها لم أتخطّ فى الفهم الجملة الأولى ، فقد ألفيتُ نفسى قد دخلتُ طَوْرَ المحاق : لا فهم ولا أمل فى شىء منه . عندئذ أبصرت معنى قوله إن دراسته لـ « ألف ليلة وليلة » ستكون الأولى من نوعها بل الأولى بإطلاق! وهل يمكن أن تكون هناك دراسة لذلك الأثر الأدبى تشبه هذه التعاويذ الشمهوريشية التى قال د. طه ذات يوم عما هو أخف منها كثيراً جدا : « يونانى فلا يُقْرأ ! » ، أو كما يمكن أن نقول نحن « لاونْدىّ فلا يُفْهَم ! » .

من هنا نستطيع أن نفهم تأكيد د. شكرى عزيز الماضى ، وهو بصدد

تعريف البنيوية وشرحها فى كتابه « فى نظرية الأدب » ، أن « الحديث عن البنيوية ليس بالأمر الهيّن لأن مصطلحاتها جديدة تماما ، ومبادئها ومفاهيمها غير مألوفة ، ومن هنا تتسم كل الكتابات عنها وحولها بالغموض . وسنرى أن الحديث عن البنيوية يشبه الحديث عما يجرى فى تلافيف الدماغ . لهذا فإن تبسيط مبادئها ومفاهيمها ... ليس بالأمر السهل كذلك »[1]. ومثله قول عابد خزندار (وهو من الكتّاب الحداثيين) عن بارت أكبر النقاد البنيويين إن أطروحاته مبثوثة فى كتب متعددة ينقض بعضها بعضا ، وإنه هو نفسه قد قضى سنوات طوالاً فى محاولة فهم ما يقوله ذلك الناقد الفرنسى عن « القراءة » ، وإنه رغم الجهد المضنى الذى بذله فى محاولة فهم بارت لم يجد مفرًا ، فى دراسته لذلك الناقد فى كتابه « حديث الحداثة »، من الرجوع إلى مقال لإحدى الكاتبات الأمريكيات تلخّص فيه آراء بارت[2]. ولا شك أن هذه شجاعة من خزندار، وهى تدلنا على المدى الرهيب الذى وصل إليه الدَّجَل فى بعض مجالات النقد الأدبى .

ومن هذه المصطلحات التى يشير إليها د. الماضى ، وهى فى الواقع أتِيٌّ عارم ، مصطلحُ « الخطاب والرسالة والشفرة والترميز والدالّ والمدلول

---

(١) د. شكرى عزيز الماضى / فى نظرية الأدب / دار الحداثة / بيروت / ١٩٨٦م / ١٨٢ . وبالفعل فإن القارئ سوف يجد محاولة الدكتور الماضى لتبسيط البنيوية قد انتهت إلى لاشىء ، وإن كان الفصل الذى خصّصه لها فى كتابه الآخر « من إشكاليات النقد الأدبى الجديد » فصلا واضحا إلى حدّ معقول .

(٢) انظر عابد خزندار / حديث الحداثة / المكتب المصرى الحديث / ١٣٤ـ ١٣٦ .

والنَّسق والوظيفة والوظيفة التجلّوية والوظيفة التعبيرية والوظيفة الإرجاعية والوظيفة التوكيدية والوظيفة النزوعية والوظيفة الشِّعْرية والوظيفة الأصلية والوظيفة التكميلية والوظيفة التسويفية والوظيفة التبئيرية والوظيفة التزيينية والحضور والغياب والجَدَلية والتأشيرة والوساطة والقرينة والمُعْلمة والمُؤشرة والنواة والحفز والسِّمَة والمرجع والمحور والفجوة والانفصام والاستقطابية والمُواسَطة والاتصال والنصّ وفضاء النصّ وإستراتيجية النصّ وجغرافية النصّ والترسيمة والشريحة والفعْل والفاعل والفَعْلان والذات والمحمول والتوصيف والتوزيع والاستقلال والمحور المنسقى والمحور التراصفى والموضوع والموضوعة والموضوعة الاستهلالية والتوسع المحمولى النعتى والتوسع المحمولى الوظيفى والمقروئية واللامقروئية والثنائيات الضدية والموجِّه والمَحْرَك والوحدة والوحدة التوزيعية والوحدة الإدماجية والطبيعة الاستبدالية والطبيعة التركيبية والتظاهرة الخطابية » ، وهذا مجرد غَيْضٍ من فَيْضٍ ، فضلا عن التعامل الفظّ مع اللغة واستخدام اشتقاقات وجموع عجيبة مثل : «مَوْضَعَ مَوْضَعَةً ومَفْهَمَ مَفْهَمَة وتَموْضَعَ تَمَوْضُعًا وتشظّى تشظّيًا ومَفْصَلَ مَفْصَلَةً وتَمَفْصَلَ تمفصلاً وأطَّر تأطيرا وجذَّرَ تجذيرا وشكْلَن شَكْلَنَة وعَصْرَنَ عَصْرَنة ، والمواسطة والخطاطة والترميز والكلامات والسَّرْدات والسَّرْديّات والمخْيال والصُّوات والتحرُّف والشّعْريّة والترسيسة والاستدخال والاستغوار والميتالُغَة واللغة المُبَنْيَنَة والمابعد حَدَاثى ... إلخ» ، ناهيك بالغرام البهلوانى بالأشكال الهندسية والجداول والأسهم التى تذهب فى كل اتجاه ولا تعنى شيئًا ، وإن سبَّبت للقارئ المسكين الدُّوار وانبهار العين ، وهى أشكال وأسهم تذكِّرنا بالأحجبة والرُّقَى التى يلجأ إليها إخوان

الشياطين من الكُهَّان للإيهام بمقدرتهم على الأذى والحماية منه ! أعاذنا الله من الشيـاطين ومن كل من يلوذ بهم ! وناهيك أيضًا بولَهم المَرَضىّ الذى لا معنى له بالمعادلات الرياضية والكيميائية التى لا تستخدم فيها الكلمات كاملـة بل رمـوز حرفية مثـل: زن = O ؛ زح = س، أو زن $<$ زح . وإذا كان هذا مفهوما فى الكيمياء حيث الهدف الأوحد هو توصيل المعلومة من أقصر طريق ، فإنه لا مسوِّغ له فى ميدان النقد والأدب ، إذ هو الميدان الذى تتمتع فيه اللغة بقيمة ذاتية جمالية ، فضلا عن أن فى ذلك إرباكًا للقارئ وتشويشًا لذهنه ! وكم من مرة ألفيتُنى أضرب أخماسًا فى أسداس أمام هذه المعادلات الطِّلَّسْميّة فكنتُ أعود القَهْقَرَى فى صفحات الكتاب الذى فى يدى أبحث عما يمكن أن يساعدنى فى معرفة معناها أو تذكُّره منفقًا من الوقت والجهد ما كان أغنانى عن إضاعتهما لو كان كُهَّان البنيوية يتمتعون بالحسّ اللغوى السليم ! أليس عجيبا أن يكون لدى الواحد من أولئك الكهان من الصَّبْر ما يمكِّنه من تضييع الشهور والأعوام فى تأليف كُتُب غير قابلة للفهم ولا للتذوق ثم يبخل بعدة دقائق يكتب فيها مثل هذه المعادلات بالكلمات بدل الحروف حتى يستطيع عباد الله الذين يسوقهم حظهم التعيس إلى قراءته أن يميِّزوا رؤوسهم من أرجلهم . وقد كانـت الرطانة بالمصطلحـات غير المفهـومـة مبعـث سخرية بين بعض النقاد الغربيين ، وبخاصة عندما ألْفوْا أصحاب الادعاء العريض الذى لا يقوم علـى أساس يستغلونها للطنطنـة وركوب الموجة[1] . وبحقٍّ يعلن

(١) انظر « خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ـ مقالات معاصرة فى النقد » / تصنيف ويلبر س. سكوت / ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ١٩٦ .

د. حسام الخطيب ضيقه بالأشكال الرياضية التى يتحذلق بها كثير من النقاد المنتسبين إلى البنيوية ، وإن كنا لا نشاطره القول بأن ذلك يدل فى نفس الوقت على مدى التطور الذى وصلت إليه الدراسات الأدبية ، فإن هذا فى الواقع ليس تطورا بل تخريبا وفساد ذوق[1] .

فهذا سبب من أسباب الغموض الذى يسربل الكتابات البنيوية الكثيرة والمنتشرة كالجدرى حين يتحول إلى وباءٍ يشوّه الوجوه وملامحها الجميلة. أمّا تسويد الصفحات تلو الصفحات تلو الصفحات بكلام نظرى دون أن يكلف المؤلّف (إن سميناه تجاوزا بـ «المؤلف») نَفْسه بأن يسوق ولو مثالاً واحدا يشرح به هذا الذى يقول ، ويبدّد ولو شيئًا ضئيلا من غموضه، فإلى القارئ بعضًا من الأمثلة عليه ، وأرجو ألا يضيق صدره ، فما إلى ضيق صدره قَصَدْتُ بل إلى البرهنة على صدق ملاحظتى .

ولسوف أعتمد فى ذلك على كتاب الدكتور عبد السلام المسدّى «قضية البنيوية ـ دراسة ونماذج» ، الذى اقتبس فيه خمسة وثلاثين نصًّا لعدد من الكتّاب البنيويين العرب والأوربيين ، وقدّم لها بدراسة مطوّلة شارفت مائة الصفحة . وقد كان المتوقّع أن يخرج القارئ من هذا الكتاب وهو يعرف ما هى البنيوية بفضل هذا العدد الهائل من النصوص الصادرة عن كبار أقلام البنيويين ، لكن القارئ ، للأسف الشديد ، يفاجأ بأنه قد خرج من قراءة الكتاب بمثل ما دخله علمًا أو بالأحرى جهلا ، مع

---

(١) انظر د. حسام الخطيب / جوانب من الأدب والنقد فى الغرب / جامعة دمشق / ١٤١٥هـ ـ ١٩٩٤م / ٤٥٣ .

مقدارٍ فظيع من الإحباط ووجع الرأس . إن الكتاب من أوله إلى آخره ليس إلا كلامًا نظريًا بحتا ، إذ لم يخطئ واحد من أولئك الكتّاب فيورد ولو مثالاً فَرْدًا يتيما يطبق عليه أفكاره النظرية . إن للدكتور المسدّى كتابًا آخر عن «الأسلوبية» ، لكنه كتاب مفهوم ، وفيه أمثلة تطبيقية كافية على ما يقول، أما الكتاب الذى بين أيدينا فهو من كُتُب العَتَمة والظلام ، كُتُب الشفرات السرّية التى لم توضع لسائر عباد الله بل لعصبة محدودة اصطلحت فيما بينها على مجموعة من الرموز الخاصة التى لا يفهمها غيرها . هذا إن كانت تفهمها حقا ولا تمارس معنا مسرحية عبثية ، وما أكثر العابثين والعَبَثيين فى بلاد العرب فى هذا العصر العجيب ! لقد كتب عن المناهج النقدية السابقة مؤلفون كثيرون ، وكان ما كتبوه واضحًا مشرقًا كالنهار الضاحى الجميل بحيث يستطيع القارئ أن يفهمه فيقبل ما يقبل منه عن بينة ، ويرفض ما يرفض كذلك عن بيّنة . هكذا كانت كتابات المرصفى والمنفلوطى ومحمد لطفى جمعة والعقاد والمازنى وشكرى وهيكل والحكيم وطه حسين وزكى مبارك وأحمد أمين والزيات والخولى والسَّحَرْتى ومندور والنويهى ومحمد غنيمى هلال وسهير القلماوى وبنت الشاطئ وشوقى ضيف وسيد قطب وزكى نجيب محمود والقط والعشماوى ورجاء النقاش وعلى شلش وغيرهم وغيرهم ممن عندهم شىء يقال ويُفْهَم لا كأولئك الذين ليس لديهم إلا الزَّلَط يقدمونه إلينا كى نمضغه ، وهى مهمة (كما ترى) مستحيلة ! ويا ليتهم اكتَفَوْا بهذا بل مضَوْا ينتفشون حتى ليوشكون على الانفجار (كالبالونات المكتظة بالهواء) ، فهم يتوهمون (ولا أدرى من أين جاءهم هذا الوهم ، وما هُمْ ، إن صحّ

أنهم يفهمون هذا الذى يقولون ، إلا «ببغاؤون» مقلّدون»[1] يتوهمون أنهم أبناء بَجْدَتها وليس من حق أحد سواهم أن يتكلم ، فما يقولونه هو وحده الصواب ، وما عداه لا مكان له على الساحة النقدية . والواقع أنه لو كان ذلك الذى يزعمونه صحيحا فمعنى ذلك أننا قد وصلنا فعلا إلى «نهاية التاريخ» ، لكن بمعنى معاكس للسُّخْف الذى يدّعيه الأفاق الأمريكابانى فوكوياما لهذا المصطلح، إذ لا أظن أن هناك دَرْكًا أسفل من هذا الدرك يمكن أن تبلغه البشرية ، ومن ثم يكون التاريخ قد آن أن يبلغ أجله فيستعدّ هذا الجيل من البشر كي يلفظ أنفاسه الأخيرة ليَسُود العالمَ بعده العصرُ الجليدى الثانى والأخير ثم تقوم القيامة !

والآن مع النصوص الثلاثة التالية التى نقلتُها عن كتاب د. المسدّى السالف الذكر[2]، وهى للدكتور زكريا إبراهيم[3] والأستاذ سالم يفوت[4] ود. صلاح فضل[5] على الترتيب :

(١) فَهُمْ ، على رأى المثل ، كالقرعاء التى تتباهى بشعر بنت خالتها !

(٢) ط. دار أمية بتونس .

(٣) من كتابه « مشكلة البنية »/ مكتبة مصر / ٧ ـ ٨ .

(٤) من كتابه « مفهوم الواقع فى التفكير العلمى المعاصر ـ مظاهر النزعة الاختبارية لدى الوضعيين الجدد وستروس » / كلية الآداب / الرباط / ٢٩١ ـ ٢٩٣ .

(٥) من كتابه «نظرية البنائية فى النقد الأدبى »/ مكتبة الأنجلو المصرية / ١٩٧٨م / ٣١ ـ ٣٣ .

العقلانية البنيوية[1]

« البنية صاحبة الجلالة ، سيدة العلم والفلسفة رقم واحد بلا منازع ابتداء من سنة ١٩٦٦ حتى اليوم ، وربما فى المستقبل القريب أو البعيد أيضاً ، قفزت على حين فجأة من مؤخرة الصفوف لكى تجىء فتحتل فى أقل من عشر سنوات مكان الصدارة بين مفاهيم الفكر الحديث ، وبعد أن كان الفلاسفة حتى عهد قريب لا يتحدثون إلا عن الوجود والذات والإنسان والتاريخ أصبحوا الآن لا يكادون يتحدثون إلا عن البنية والنسق والنظام واللغة . وهكذا عرفت ضفاف السِّين فى السنوات ما بين عام ١٩٦٠ وعام ١٩٦٦ مولد نزعة فلسفية جديدة أطلق عليها أهل الحى الخامس والحى السادس من أبناء العاصمة الفرنسية اسم « البنيوية »، وعلى حين أعلن نيتشه فى نهاية القرن الماضى موت الإله جاء فلاسفة البنيوية فى هذا العصر لكى يعلنوا موت الإنسان أو لكى ينادوا على أقل تقدير بأن الوجود البشرى هو الآن فى النّزع الأخير . وكان طبيعيا فى عصر احتضار الإنسان أن تظهر فى آفاق جمهورية البشر ، التى أصبح المثل الأعلى فيها هو الإنسان الآلى ، ألوهية جديدة تتناسب مع روح هذا العصر ، فكان أن قامت البنية لكى تعلن أنها وحدها إلهنا الأعلى . ولم تلبث كلمة البنية أن أصبحت موضة ، أو إن شئت فقل : بدعة ، يتحمس لها كل الفرنسان ، ويتغنى بذكرها الركبان ، ويتردد اسمها على كل لسان .

---

(١) للدكتور زكريا إبراهيم / ص ١٠٢ ـ ١٠٤ من كتاب د. المسدّى المذكور .

أجل إن البنية لم تعد مجرّد مفهوم علميّ أو فلسفى يجرى على أقلام علماء اللغة وأهل الأنثروبولوچيا وأصحاب التحليل النفسى وفلاسفة الإبستمولوچيا أو المهتمين بتاريخ الثقافة فحسب ، بل هى قد أصبحت أيضًا المفتاح العمومى الذى يهيب به رجل الأعمال والنقابى وعالِم الاقتصاد والمربّى والنحوى والناقد الأدبى والمخرج السينمائى والقصاص ومصمّم الأزياء . ولا شك أن كل هذه التطبيقات التى عرفها منهج التحليل البنيوى هى التى جعلت من البنية كلمة واسعة حتى قيل عنها إنها لفظ متعدد الدلالات . صحيح أن البعض قد وضع هذه الكلمة جنبًا إلى جنب مع غيرها من الكلمات الأخرى الذائعة ذوات المعانى المتعددة من أمثال كلمات « الثقافة والعمل والقيمة والاشتراكية » وما إلى ذلك ، ولكن من المؤكد أن كلمة « البنية » تتجاوز فى غموضها ولَبْسها كل هذه الكلمات . ومع ذلك فإنه على الرغم من أن هناك موضة سائدة قد أصبحت تفرض على الكاتب أن يستخدم بحق أو بغير حق ، فى موضعها أو فى غير موضعها ، كلمة « البنية »، التى تحمل طابع « العصرية » إلا أنه ربما كان السرّ فى رواج هذه الكلمة هو شعور الإنسان المعاصر بالحاجة إلى الإمساك بوحدة الواقع .

والحق أن لفظ « البنية » يحمل فى تضاعيفه تحقيق حلم العقل البشرى الذى طالما حاول وضع اليد على « الموضوع » من أجل احتباسه فى شباك نظامه العقلى ، وكأن البنية نفسها هى تلك الوحدة الجديدة التى تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة ، وإشباع حنينه إلى النظام الأوّلى المفقود من جهة أخرى . ولا شك أن البنية ليست

مجرّد تعبير عن ذلك الكلّ الذى لا يمكن ردّه إلى مجموع أجزائه ، بل هى أيضًا تعبير عن ضرورة النظر إلى « الموضوع » على أنه نظام أو نسق حتى يكون فى الإمكان إدراكه أو التوصّل إلى معرفته . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب إليه بعض النقاد من أن وراء البنيوية إبستمولوجيا خفية تحلم بضرب من الوضعية الجديدة » .

ليڤى ستروس وعقم الفلسفة[1]

« لقد جاء لفظ « البنيوية » من « البنية » ، وهى كلمة تعنى الكيفية التى شِيدَ عليها بناء ما . وانطلاقا من هذا المفهوم أصبحت الكلمة تعنى الكيفية التى تنتظم بها عناصر مجموعةٍ ما ، أى أنها تعنى مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقى العناصر الأخرى وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر . فالبنية هى مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التى تميّز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء : أىْ أنّ أىّ عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلاّ بالوضع الذى يحتلّه داخل المجموعة ، وأن الكلّ يبقى ثابتاً بالرغم ممّا يلحق عناصره من تغيّرات . وعلى هذا فالبنيوية توجّه اهتمامها بالأساس نحو دراسة العلاقات التى تنظم عناصر أىّ كلٍّ أو بنية ، كما تهتم بكشف الارتباطات القائمة بين البنيات المختلفة بعضها ببعض . كما أن البنية ، بهذا المعنى ، تكون منهجا للبحث والدراسة أكثر منها مذهبا فلسفيا مغلقا أو علما ثابتا محدّدا . إنها منهج يدرس العلاقات دون الأشياء ،

(١) لسالم يفوت / ص ١٠٥ ـ ١٠٧ من كتاب د. المسدّى .

وذلك بهدف فهم بنيتها .

لقد أسهم فى بلورة البنيوية مفكرون عديدون يختصون فى الدراسات الإنسانية ، غير أن أشهر مؤسسى هذا الاتجاه هو العالم الفرنسى كلود ليفى ستروْس ، الذى طبقت شهرته الآفاق نظرا لاهتمامه بدراسة الحضارات القديمة والمجتمعات المسمّاة بدائية من اللغة والعادات والأساطير والأعراف الاجتماعية .

يعقد ليفى ستروْس فصلا شيّقا[1] فى كتابه «المدارات الحزينة» تحت عنوان « كيف أصبحت عالما إثنوغرافيا؟ » يتحدث فيه عن رحلته الفكرية التى ابتدأت بدراسة الفلسفة فى السوربون من سنة ١٩٢٧ إلى ١٩٣٢ ثم بتدريسها فيما بعد ، والتى هى رحلة فاشلة جعلته يهجر الفلسفة ويتخلى عنها نهائيا معتبرا إياها علما لا طائل له من ورائه . لقد كان حماسه كبيراً وشوقه عظيماً إلى الفلسفة ، لكن آماله ما لبثت أن تحطمت بعدما قضى خمس سنوات بالسوربون ، وهى فى نظره سنوات ضاعت سدى ، كلّ ما جناه منها هو أن الفلسفة فن مراوغة الأسئلة الحقيقية أو التملص منها بفرض حلول لفظية وكلامية لها ، أى حلول عقيمة لا تضيف جديدا إلى معارفنا ، وإنما حلولا يبْرز فيها الفكرُ مقدرتَه المنطقية الخالصة . والنتيجة التى حصل عليها من الانشغال بالفلسفة هى أنه تعلّم كيف يعثر لكل مُشْكِل ، سهلا كان أم شائكا ، على حلّه الضرورى والمناسب .

لذا فالعمل الفلسفى برُمّته يغدو فى نظر ستروس رياضة عقلية

---

(١) هذا خطأ ، والصواب : « شائق » .

عقيمة لا يستفيد منها الفكر ، بل تعطى عكس المفعول المرتقَب ، وهو جفاف الفكر ويبسه وشلل مفاصله لا لأن المنهج المنتهَج فيها لا يُستَعْمَل كمفتاح لكل الأبواب فحسب بل لأنه منهج يحث الفكر على ألا يَعْتَبِر من موضوعات التفكير الواسعة والغنية سوى جانب وحيد دائم هو هو، مع إدخال بعض التصحيحات الجزئية عليه . لذا فالفلسفة لم تكن سوى تفكير الفكر فى ذاته وتأمله فى أفكاره ، وما طغى عليها هو الجانب الانعكاسى الارتدادى الذى يعتبر الحقيقة تكمن فى أن يرتدّ الفكر إلى ذاته ويتأملها . وهذا الشعور هو الذى دفع ليفى ستروس إلى التصريح بأن الفلسفة لم تكن أداة فى يد العلم تخدم الكشف العلمى ، بل كانت عبارة عن تأمل يستمتع فيه الفكر بلذة اكتشاف ذاته » .

مواقع الأشياء[1]

« ليس النظام اللغوى سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية ، إلا أنّ هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار مُقْتَطَع من جملة الفكر تُولِّد نظاما من القيم الخلافية ، هذا النظام هو الذى يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز .

وبالرغم من أننا لو أخذنا كُلاً من الدالّ والمدلول على حِدَة وجدناهما سلبيين تماما فى اعتمادهما على الفوارق إلا أنّ تآلفهما يُعَدّ

(١) الدكتور صلاح فضل / ص ١٠٨ ـ ١١٠ من كتاب د. المسدّى .

شيئا إيجابيا ، بل هو الشيء الوحيد الذى تضيفه اللغة ، إذ إنّ أهمّ ما يميز المؤسسة اللغوية من خواصّ هو الحفاظ على التوازى بين هذين المستويين المختلفين .

والجهاز اللغوى بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة ، وعلى أساس أنّ مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثّل شخصيتها . ويضرب سوسير بعض الأمثلة التوضيحية لهذا المبدإ من خارج نطاق اللغة . يقول : لو تصوّرنا مثلا قطارين سريعين ، كل منهما يخرج من جنيف ويصل إلى پاريس فى الساعة الثانية و٤٥ دقيقة مساء ، والثانى يخرج بعد الأول بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، فنحن نقول إنه نفس القطار بالرغم من أنه يكون مختلفا عنه فى كلّ شيء : فى القاطرة والعربات والموظفين، فما معنى أن نقول إذن إنه هو نفس القطار ؟ ولنفترض أنّ شارعا فى مدينة ما قد دُمِّر بأكمله أثناء الحرب ثم أعيد بناؤه من جديد ، نقول إنه نفس الشارع مع أنه لم يتبقّ فيه شيء مادّىّ من الأوّل . لماذا يمكن أن نعيد بناء شارع بأكمله ويظل هو نفس الشارع ؟ لشيء بسيط ، وهو أن ما يحدّد الشارع ليست هى العناصر المادية البحتة ، وإنما موقعه من الشوارع الأخرى والمكان الذى يقوم عليه ، وكذلك فإن ما كان يحدّد القطار إنما هو ساعة قيامه والمحطات التى يمرّ بها إلى آخره . وكلّما توافرت نفس هذه الشروط وقامت مثل تلك العلاقات حصلنا على نفس الأشياء . هى أشياء ليست مجرّدة ولا يمكن تصوّرها بعيدا عن تنفيذها المادى ، فما يحتفظ بشخصية الأشياء إذن إنما هو النموذج الذى تخضع له ، وهو نموذج يطابق بنية معيّنة يعتمد تحديدها على رصد العلاقات المكونة

لها . وكذلك شأن الظاهرة اللغوية ، فهى تتحدّد أساسا بنموذجها وبنيتها وعلاقاتها .

لقد قام زمرة من علماء التحليل النفسى والجمالى بتعميق دراسات الرمز ووضع التصورات الخاصة بطرق أدائه لوظائفه ودلالته فى ذاته ، فالكلمات التى تعدّ رموزاً لا نتعرّف من خلالها على « حركة نحو شىء آخر » ولا « من شىء آخر » وإنما هى نابعة من ذاته . ويترتب على ذلك تمييز آخر بين الإشارة والرمز ، فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إثارتنا فهى لا تزال رمزا ، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح مجرّد إشارة .

وهناك شروط أربعة لمعرفة الرمز هى :

١ ـ خاصيته التشكيلية التصويرية ، مما يعنى موقفا متجها إلى اعتبار الرمز لا فى ذاته ، إنما فى ما يرمز إليه .

٢ ـ قابليته للتلقى ، أى أنّ هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحسّ يتم تلقيه بالرمز الذى يجعله موضوعيا .

٣ ـ قدرته الذاتية ، أى أنّ الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التى لا حول لها فى نفسها .

٤ ـ تلقّيه كرمز ، مما يعنى أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا.

والرمز اللغوى يتركب من دال ومدلول ، ويقع الدال فى مستوى التعبير ، بينما يقع المدلول فى مستوى المضمون . ثمّ لا نلبث أن نتذكّر أهمّ إضافات اللسانيين فى هذا المجال ، وهى تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادّة . ومن هنا يصبح لدينا أربعة عناصر هى :

١ - مادة التعبير ، وهى المادة الصوتية الأولية المنطوقة ، وإن كانت غير مقعّدة .

٢ - صورة التعبير ، وهى مكوّنة من القواعد النحوية التى تنظّم المادّة المنطوقة أو المكتوبة .

٣ - مادة المضمون ، وهى العناصر الفكرية والعاطفية التى تتكون منها الدلالة .

٤ - صورة المضمون ، وهى التنظيم الشكلى للمدلولات الذى يعتمد على حضور أو غيبة الطابع الدلالى . ويلاحَظ أن هذا النوع الأخير صعب الإدراك لاستحالة فصل الدال عن المدلول فى اللغات البشرية ، لكن هذا لا يمنع من أن التمييز بين الصورة والمادة يساعد الدراسات العَلاميّة بشكل فعال . ولعل هذا التقسيم يفيد فى تحديد العلاقة بين الرموز اللغوية والعلامية ، ويسهل إمكانية العثور فى أنظمة العلامات على نفس تلك العناصر الأربعة » .

* * *

والآن فلنحاول الاقتراب من البنيوية للتعرف على ملامحها التى تميزها عن غيرها من المناهج النقدية السابقة ، وأول ما ينبغى الوقوف عنده هو مهاجمة البنيويين لتلك المناهج الأخرى وحملتهم الشديدة على اهتمامها بدراسة إطار الأدب والظروف النفسية والاجتماعية التى تحيط به بحجة أن فى هذا انصرافا عن الأعمال الأدبية ، إذ المفروض فى النقد (كما يقولون) التركيز على تلك الأعمال والدخول إليها مباشرة دون أية افتراضات سابقة ، ولا داعى من ثم لمعرفة شخصية الأديب أو العوامل

المختلفة التى ينتج أدبه فى ظلها ، لأن العمل الأدبى هو نصٌ مُغْلَق على نفسه ومكتفٍ بنفسه ، ولا داعى لأن يحاول الناقد إقامة علاقة بينه وبين أى شيء خارج عنه[1] . ومن حقّ البنيويين أن يركزوا على جانب بعينه من جوانب العمل الأدبى يتخصصون فى معالجته تاركين للمناهج النقدية الأخرى أن تتناول ما ترى أن تركز عليه ، أما مهاجمتها لهذه المناهج والادعاء بأنها وحدها هى المنهج الصحيح فى نقد الأدب فهذا ما يؤخذ عليها ، وبكل قوة . ذلك أن العمل الأدبى (ولن نملّ من تكرار ذلك) ذو أوجه متعددة ، ومن هنا كانت الحاجة ماسّة إلى الاستعانة بكل منهج نقدى بغية فهمه وتحليله وتذوقه وتقويمه فنيًا وأخلاقيًا ، ولا يغنى منهج عن منهج . وينبغى ألا نكون كمُحْدَثى النعمة فنهبّ كلما ظهر منهج جديد صارخين بأنه هو دون سواه المنهج الحقّ ومسفّهين كل المناهج السابقة ، لنكتشف بعد ظهور منهج آخر أن صراخنا لم يكن فى محله ، وإنْ كان كثير من النقاد للأسف لا يتعلمون الدرس ، إذ نراهم يُقْبِلون

---

(١) انظر مثلاً « خمسة مداخل إلى النقد الأدبى ـ مقالات معاصرة فى النقد »/ تصنيف ويلبر س. سكوت / ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى / ١٩٥ ـ ١٩٦ ، ود. عبد السلام المسدّى / قضية البنيوية ـ دراسة ونماذج / ٦٣ ـ ٦٤ ، ٧٠ ـ ٧٢ ، ود. شكرى عــزيز الماضى / فى نظرية الأدب/ ١٨٢ ـ ١٨٣ ، وسمير المرزوقى وجميل شاكر / مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا / دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد والدار التونسية / ١٩٨٦م/ ١٣ ـ ١٤ ، ود. محمد عنانى/ المصطلحات الأدبية الحديثة / الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان / ١٩٩٦م/ ١٠٣ ـ ١٠٤ .

على المنهج الجديد بنفس الهوَس والصراخ الذى استقبلوا به نظيره الآفل . وأنا فى الواقع لا أدرى كيف يمكن تناول العمل الأدبى دون فهمه أوّلاً بمساعدة المعاجم والنحو والصرف والبلاغة وسيرة صاحبه وظروفه الاجتماعية المختلفة ، فضلا عما قد يحوجنا إلى الاستعانة به من العلوم الأخرى ما يوجَد فى العمل الأدبى من إشارات أو معلومات تتعلق بهذا العلم أو ذاك ، كما فى حالة بعض القصائد الجاهلية مثلا التى تتحدث عن شىء من الظواهر الجوية (كالأنواء) أو الأجرام الفلكية (كالثريا والشّعْرَى اليمانية) . كما أننى لا أستطيع أن أكبح مشاعرى تجاه ما أجده فى ذلك العمل من جمال وإتقان وعدمُ مصادمةٍ لما أُومِنُ به من عقيدة أو مبادئ خلقية أو قبح وهلهلة وخروج على تلك العقيدة والمبادئ .

إن الحياة البشرية أعقد وأرحب وأغنى مما يتصور ضيقو الأفق ، والأدب من أعقد النشاطات البشرية ، فكيف يواتينا الظن بأن منهجا نقديًا واحدا يستطيع أن يواجه العمل الأدبى ويطلعنا على كل أسراره ؟ ثم إن المنهج البنيوى ، كما سنرى لاحقا ، هو آخر منهج يحقّ له الزعم بأنه هو ذلك المنهج الموهوم ! كما أن المبدع عندما يؤلف قصيدة أو رواية مثلاً إنما يريد أن يقول لنا شيئًا ، وليس من المعقول أن يكون كل همه من وراء إبداعه هو البنية وحسب ، فكيف يمكن إذن للناقد أن يدير ظهره لما اصطُلِحَ على تسميته « مضمون العمل الأدبى » ولا يهتم إلا ببنيته فقط ؟

وهناك من يتتبع بذور المنهج البنيوى حتى كوليردج الشاعر الإنجليزى

المعروف الذى « يؤكد أن القطعة الأدبية توجد بطريقتها الخاصة وفى حياة خاصة بها » ، والذى كان مفهومه عن الوحدة العضوية «يستدعى معالجة نقدية تتناول كفاية شتى العناصر وهى تعمل لتؤلف معنى موحدًا عاما »(١). وممن يُذْكَرون فى هذا السياق أيضًا ت . س . إليوت ، الذى أشار إلى « المكانة الرفيعة للفن كفنّ وليس كتعبير عن أفكار اجتماعية أو دينية أو أخلاقية أو سياسية ، ودافع عن ضرورة دراسة النص نفسه دراسة متعمقة » ، والذى « كان مَعْنيًا بصياغة ضرب من النقد متحرر من اقتناص التفسيرات البطولية والأخلاقية والنفسانية والاجتماعية الخارجة عن الموضوع وحَرْفىّ الاقتصار على السِّمة الجمالية فى الإنتاج»(٢). وبالإضافة إلى ذلك كان الاتجاه الشكلى ، الذى تُعَدّ البنيوية جزءًا منه أو امتدادًا له ، ردّ فعل تجاه تركيز الفيكتوريين على الاستعمالات الأخلاقية للأدب ، ونزوع الانطباعيين إلى تصيير النقد إبداعا أدبيا يعبّر عن شخصية الناقد ، واهتمام الماركسيين من العمل الأدبى بالقيم الاجتماعية، وتشديد النفسانيين على عُصَابية الأدباء(٣).

ولقد كان نجاح البنيوية الحقيقى فى مجال التنظير حول الرواية دون غيرها من الفنون الأدبية كالشعر مثلا(٤). وأحسب أن

---

(١) خمسة مداخل إلى النقد الأدبى / تصنيف ويلبر س. سكوت / ترجمة د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى / ١٩٣ .

(٢) المرجع السابق/ ١٩٣ ـ ١٩٤ .

(٣) السابق / ١٩٥ .

(4) Encyclopaedia of Literature and Criticism , edited by Coyle, =Carside, Kelsall & Peck, Routledge, London, 1991, P. 155,

المقصود بـ « الرواية » هنا الفن القصصى كله لا « الرواية » وحدها ، وهو ما يسمى عند البنيويين بـ « السرديات ». ونبدأ بالأسطورة ، أحد الفنون السردية التى نحن بصددها الآن ، وفيها يقول د. حسام الخطيب :

« يرجع اهتمام شتراوس بتحليل الأسطورة ، التى ألف فيها كتابا من ثلاثة أجزاء ضخمة تحت عنوان « منطق الأسطورة : Mythologica » ، إلى أن الأسطورة تجمع كل خصائص الفكر الإنسانى : فالأسطورة لا تتعامل مع الحقائق إلا من خلال الرمز الإشارى ، وهى تجمع بين كل خصائص الفكر الإنسانى ، وهى تجمع العناصر المتفرقة ، ثم هى قادرة على تكوين العلاقات بين العناصر المختلفة ، ولهذا فقد حدد ليفى شتراوس هدفه من تحليل الأسطورة بقوله : إننى لا أدعى أننى أبيّن (من خلال تحليل الأسطورة) كيف يفكر الإنسان من خلال الأسطورة ، ولكننى أسعى لأن أبين كيف تفكر الأسطورة فى عقل الإنسان دون أن يكون واعيا بالحقائق .

والآن كيف يحلل ليفى شتراوس الأسطورة ؟ إنه يحللها وفقا للتحليل الموسيقى ووفقا للتحليل اللغوى : فالموسيقى ، ومثلها اللغة ، تتكون ، على نحو بناء الأسطورة ، من عناصر أفقية وعناصر رأسية : فالعناصر الأفقية فى الموسيقى هى الميلودى ، والعناصر الرأسية هى الهارمونى ، وكلاهما يكوّن النغم الموسيقى المتكامل . واللغة أفقية ، أى

= ود. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدّبة ـ من البنيوية إلى التفكيك / عالم المعرفة / العدد ٢٣٢ / إبريل ١٩٩٨م / ٢٣١ .

تركيبية عندما تُرَصّ الكلمات بعضها بجانب بعض ، وهى فى الوقت نفسه رأسية متمثلة فى وحدات وفى تشكيلات هذه الوحدات ذات العلاقات المتعارضة أو المتوافقة أيا كان مكانها من التعبير .

وتحليل شتراوس لأسطورة أوديب مشهورة ، ومع ذلك فنحن نسوقه للقارئ باختصار لكى تتضح فكرة البناء كاملة عند شتراوس ، وتتلخص أحداث نص أسطورة أوديپ الذى اختاره شتراوس من هذه الأحداث المتسلسلة التالية :

١ ـ كادموس يبحث عن أخته أوروپا ، التى اغتصبها زيوس .

٢ ـ كادموس يقابل التنين ويقتله .

٣ ـ يُولَد من أسنان التنين المخلوعة الإخوة الإسپرطيون ويقتل بعضهم بعضاً.

٤ ـ أوديپ يقتل أباه لايوس ، الذى يُعَدّ أحد خلفاء كادموس فى الحكم على طيبة .

٥ ـ أوديپ يقتل أبا الهول (أو أن أبا الهول ينتحر بعد أن حل أوديپ لغزه) .

٦ ـ أوديپ يتزوج أمه بعد أن يعتلى عرش طيبة خلفا لأبيه لايوس .

٧ ـ إيتوكليس يقتل أخاه پولينيكس ، وهما ابنا أوديپ من أمه چوكاستا.

٨ ـ أنتيغون تدفن أخاها پولينيكس على الرغم من أن هذا كان محرما عليها ، وعلى الرغم من تحذير خالها كريون لها .

هذه الأحداث يرتبها ليفى شتراوس فى نظام أفقى ورأسى بحيث يقدم النظامُ الأفقى أحداثَ الأسطورة متسلسلةً تسلسلا زمنيا، فى حين يقدم النظامُ الرأسى بنيةَ الأسطورة ، وبذلك يكون التحليل على النحو التالى:

(١)	(٢)	(٣)	(٤)
١ ـ كادموس يبحث عن أخته	....	....	لاپداكوس (والد لايوس) معناه الأعرج
٢ ـ	....	كادموس يقتل التنين	لايوس (والد أوديب) يعنى مشلول اليمين
٣ ـ	الأخوة الإسبرطيون يقتل بعضهم بعضا	....	أوديب يعنى صاحب القدم المتورمة .
٤ ـ	أوديپ يقتل أباه	....	....
٥ ـ	....	أوديپ يقتل أبا الهول	....
٦ ـ أوديپ يتزوج أمه	....	....	....
٧ ـ	إيتوكليس يقتل أخاه	....	....
٨ ـ أنتيغون تدفن أخاها	....	....	....

وعلى كلٍّ فنحن هنا بإزاء أربعة أعمدة ، وتمثل الأعمدةُ الثلاثة الأولى أحداثَ الأسطورة إذا ما قرئت فى نظامها الأفقى متسلسلة حسب أرقام الأحداث ، ولكن كل عمود يحمل فى حد ذاته مجموعة من الوحدات المتناسقة حول معنى واحد ، وإن اختلفت تشكيلاتها : فالعمود الأول يمثل المبالغة فى قرابة الدم (Overrating of blood relations) ، أما العمود الثانى فيمثل الاستهانة بقرابة الدم (Underrating of blood relations) ، والعمود الثالث يقول إن الإنسان تغلّب على الوحش المهُول فقتله أو تسبب فى قتله ، أما العمود الرابع فهو لا يقول شيئًا أكثر من تفسير معنى الأسماء ، وهى كلها تشترك فى أن هذه الشخوص لا تستطيع ، بسبب إصابة ما ، السير على نحو عادى .

فإذا كانت عناصر عمود لا تقدم دلالة واحدة ، فما علاقة دلالات الأعمدة بعضها ببعض ؟ هنا يوضح ليفى شتراوس أن العلاقة بين العمودين الأول والثانى علاقة متعارضة ومتكاملة فى الوقت نفسه[1] .

---

(١) لمزيد من توضيح كلام د. الخطيب أسوق ما قالته د. نبيلة إبراهيم سالم فى ذات الموضوع من أن « نظرية ليفى شتراوس تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل فى مجموعات من الثنائيات التى تبدو متعارضة ولكنها متكاملة فى الوقت نفسه ، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التعارض . والحياة مبنية على أساس من هذا التكامل . ولو أننا أحصينا هذا الظواهر الثنائية لوجدناها كثيرة بحيث تشمل جميع جوانب الحياة : فهناك الحياة والموت ، والأرض والسماء ، والإنسان والحيوان ، والرجل والمرأة ، والخصب والجدب ، والصحة والمرض ، والغنى والفقر ، والشباب والهرم ، والنور والظلام ، وهذا العالم والعالم الآخر ... وهكذا . وصراع الإنسان مع كل هذه الظواهر الثنائية وسعيه إلى الوصول على الأقل إلى =

فالمبالغة فى تقدير القرابة تقابلها المبالغة فى عدم تقديرها ، كما أن قتل الوحش يقابله عدم قدرة الإنسان على الحركة الطبيعية . ولكننا ، عند هذا الحد ، لا نستطيع أن نفهم للأسطورة معنى ، ولا بد إذن من العودة إلى مرجع آخر أسطورى يوضحها ، وهذا المرجع هو المعتقد . فقديما كان الإغريق يعتقدون بالخلق الآلىّ للإنسان ، بمعنى أن الإنسان يُخْلَق من ظاهرة طبيعية ، شأنه شأن أية ظاهرة طبيعية أخرى . فالأبناء قد خُلقوا من أسنان التنين بعد خلعها ، كما كانوا يعتقدون أن الإنسان يخرج من فجوة فى باطن الأرض يقف عليها الوحش المهول حارساً ، حتى إذا برز الإنسان من الحفرة أصابه الوحش إصابة لا تمكّنه من السير . فلما فكر الإنسان فى هذه الظاهرة على نحو جدلى بحيث يصل إلى حل يتنافى مع الفكر القديم كان يتحتم عليه أن يقتل الوحش ، أى أن يختفى التنين كسببٍ فى إحداث هذه الظاهرة ، ولكن يظل الإنسان يحمل أمارة الوضع القديم، أو لنقل : الفكر القديم ، وهو الوسط ... بين الطبيعة والحضارة .

على أن هذا الحل أثار مشكلة أخرى عندما تساءل الإنسان : فإذا كنت لم أُخْلَق على هذا النحو ، فكيف خُلقْتُ إذن ؟ أو بالأَحْرَى : ممَّ خُلِقْتُ ؟ وتكون الإجابة عن هذا أنه خلق من إنسان . ولكن هل خَلق

= حل وسط بينها يمثلان جوهر تفكير الإنسان منذ العصر القديم إلى اليوم ، ولا يكاد يخلو منها عمل أدبى أساسه الرؤية الجمالية الصادقة » (د. نبيلة إبراهيم سالم/ نقد الرواية من جهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة / النادى الأدبى بالرياض/ ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م / ٥٨ - ٥٩) .

من إنسان أم من إنسانين ؟ هنا تعبر الأسطورة عن هذه الحيرة بتخبط أوديب الجاهل بالحقيقة فتجعله يقتل أباه ويتزوج أمه ، فلما عرف الحقيقة بعد ذلك بأن الذى قتله كان أباه وأن التى تزوج بها كانت أمه ، كان يعنى هذا أنه عرف أنه وُلدَ من رجل وامرأة ، فلما اتضحت هذه الحقيقة انتحرت الأم ، وسمل أوديب عينيه . ولعل فى هذا دلالة رمزية عميقة لهذه المفارقة ، وهى أن الإنسان عندما كان مبصراً لم يكن يرى الحقيقة ، فلما عرفها أصبح غير قادر على الإبصار ، وهذا يعنى أنه أصبح غير قادر على مواجهة الحقيقة ، إذ لم يستطع أن يواجه المجتمع بعد أن ارتكب الشىء المحرم . وفى هذا صراع آخر بين المحلّل والمحرّم ، وهى الفكرة التى شغلت شتراوس .

ولكن هل يريد شتراوس بذلك أن يقول إن العالم بأسره عرف أساطير حكت عن هذا الموضوع بعينه ؟ ليس من الضرورى بطبيعة الحال أن تكون شعوب العالم قد عبّرت عن هذا الموضوع على هذا النحو ، فربما شغلها هذا الموضوع أو شغلها غيره عنه . المهم أن الإنسان يدرك المتعارضات ويحلها فى أساطيره ، وما يلبث هذا الحل الوسط أن يثير متعارضين آخرين فيجد حلا وسطا لهما ... وهكذا دواليك . وبهذا تكون الأسطورة ممثلة لبنية الفكر البشرى لا لمحتوى الفكر البشرى . وبالإضافة إلى هذا فإن ما تقوله الأساطير جمعاء لا يقال بطريق مباشر ، أو لا يقال إلا مغلفا بالغموض والرمز ، ومع هذا فإن ما تقوله هذه الأساطير هو الحقيقة الإنسانية بعينها .

ولعلنا نستطيع أن نتمثل الآن ، بعد عرضنا لتحليل شتراوس

للأسطورة ، كيف نظر هذا العالم الأنثروبولوچى البنيوى إلى جميع الأنشطة الإنسانية ، وكيف جمعها فى وحدة واحدة على أساس أنها نظم إشارية تنبع من مصدر واحد هو العقل الإنسانى وكيف توصل إلى العملية الذهنية التى تنظمها »[1] .

وبعد أن نقلنا ما كتبه د. الخطيب فى تحليل شتراوس للأسطورة نثنّى بالآتى : فأولاً نلاحظ أن ما يسمَّى بالترتيب الأفقى لأحداث الأسطورة لا وجود له فى الحقيقة : فحادثة قتل الإخوة الإسپرطيين بعضهم بعضا وقتل أوديب أباه مرتَّبتان رأسيا (لا أفقيا) فى العمود الثانى ، وبالمثل نجد حادثتى قتل كادموس للتنين وقتل أوديپ لأبى الهول مرتَّبتين رأسيا (لا أفقيا) فى العمود الثالث ، كما أن العمود الرابع لا يدخل لا فى الترتيب الأفقى ولا فى الترتيب الرأسى .

وثانيًا فإنى لا أرى أى تعارض أو تكامل بين أحداث العمود الأول وأحداث العمود الثانى . لنأخذ ما فعله أوديب مثلا : لقد جاء فى العمود الأول أنه تزوج أمه (وهو ما يمثل «المبالغة فى قرابة الدم» حسب تحليل شتراوس) ، كما جاء فى العمود الثانى أنه قتل أباه (وهو ما يمثل «الاستهانة بقرابة الدم») ، وهذا هو التعارض طبقا لشتراوس . لكنّ تزوج أوديب لأمه لا يمثّل فى قليل أو كثير « المبالغة فى قرابة الدم» ، كما أن قتله لأبيه لا يمثل « الاستهانة بقرابة الدم » ، لأن أوديب حين فعل ذلك لم يكن يعرف أن التى تزوجها هى أمه ولا أن الذى قتله هو أبوه، بل على العكس قد بذل كل جهده لتجنب هذا المصير الذى أكّدت النبوءة قبلا

(١) د. حسام الدين الخطيب / جوانب من الأدب والنقد فى الغرب/ ٤٣٩ ـ ٤٤٣.

أنه واقع لا محالة . كذلك فأنا لا أدرى كيف يكون ثمة تكامل بين زواجه بأمه وقتله لأبيه . إننا نقول مثلاً إن كلا من الليل والنهار يكمل الآخر لأنهما يكوّنان بهذا التكامل شيئا واحداً هو « اليوم »، فكل منهما هو الوجه الآخر للعملة ، أما حادثتا التزوج بالأم وقتل الأب فإنهما لا تشكّلان كُلاً واحدا .

ثم إن شتراوس يخلط بين اسم الشخص وأوصافه على حين أنه مجرد اسم ، وليس اسماً على مسمّى كما يقول : فأوديب مثلا لم يكن متورم القدم رغم أن اسمه يعنى « صاحب القدم المتورمة »... وهكذا . كما أن شتراوس ، فى تأويله لعمليتَىِ الزواج والقتل وحادثة الإصابة بالعمى ، إنما يمضى مع أوهام لا وجود لها إلا فى رأسه ، وإلا فهل يستطيع هو أو غيره أن يثبت أن هذا التأويل صحيح ؟ إن كل ما يُستطاع قوله ، مع التسامح الشديد ، هو أنه مجرد اجتهاد ، لكنه اجتهاد يفتقر إلى الأساس . ويمكن الحصول على تأويلات أخرى بعدد من يحاولون تحليل هذه الأسطورة : فالأبواب مفتوحة على مصاريعها ، ومثلها الأفواه ، وليس من يستطيع كَمّ هذه ولا إغلاق تلك ، لكن لا يحقّ لأحد أن يزعم أن ما قاله شتراوس هو كلام علمى .

وبالمناسبة فهذا التحليل البنيوى هو تحليل خاص بشتراوس ، وهناك تحليلات أخرى متعددة نختار منها تحليل چوليان جريماس ، الذى طبقته د. نبيلة إبراهيم سالم على الحكاية الشعبية المسمّاة « حكاية الصبىّ والليمونات الثلاث » وعلى رواية نجيب محفوظ « حضرة المحترم ». ونلخص هنا ما قالته فى تحليل الحكاية الأولى : كان هناك صبى يخرج

كل يوم راكبا حصانه ، وكانت أمه تحذره دائما من الذهاب بعيدا خوفا عليه ، لكنه لم يعر تحذيرها التفاتا وأبْعَدَ ذات يوم فداس حصانه امرأة عجوزا جعلها تدعو عليه بعشق الليمونات الثلاث . وفى الحال وقع فريسة لهذا العشق ، الذى دفعه إلى الضرب فى بلاد الله علّه يعرف مكانها ، إلى أن قابل شيخا كبيرا حاول أن يثْنيَه عن هدفه لما يترصده فى طريقه من أخطار، إلا أن الصبى الذى كان قد أصبح شابا آنذاك صمّم على ما يريد، فما كان من الشيخ إلا عرّفه بمكانها من الغابة المظلمة التى تقف على مدخلها عدة وحوش مفترسة ، وزوّده ببعض اللحم كى يقدمه لتلك الوحوش فتتلهى عنه ، كما أعطاه فرسًا سحريا إذا ركبه طار فى الفضاء فلم يستطع أحد اللحاق به ، غير أنه حذره فى ذات الوقت ألا يشق أيا من الليمونات إلا إذا كان معه مقدار وفير من الماء . وشكره الشاب ثم تابع طريقه إلى أن أتى الغابة ورأى الوحوش هناك فألقى إليها باللحم، الذى شغلها عنه ، وركب حصانه السحرى وطار به فوق الأشجار حيث استطاع مشاهدة الشجرة الضخمة التى تتدلى منها الليمونات ، فاقتطفها وعاد أدراجه . لكنه لم يستطع مغالبة صبره عن فتحها ، ففتح الأولى لتخرج منها فتاة بارعة الجمال برّح بها العطش فماتت قبل أن يستطيع توفير الماء لها لتشرب ، ثم فتح الثانية بعد أن كان قد جهّز بعض الماء حسب نصيحة الشيخ ، لكنه لم يكن ماء كافيا لإرواء ظمإ الفتاة الفاتنة التى خرجت منها فماتت هى أيضًا ولحقت بأختها . أما بالنسبة لليمونة الثالثة فإنه لم يُقْدِم على شقّها إلا عند نبع صاف أخذت تعبّ من مائه الفتاة الجميلة التى خرجت منها والتى سحره جمالها ففكر فى تزوجها ، لكنه لم يشأ أن

يفاجئ بها أهله قبل أن يهيئهم للأمر ، فحملها إلى شجرة عالية آمنة ثم سار عائدا إلى أسرته . إلا أن امرأة عجوزا استطاعت فى تلك الأثناء أن تستنزل الفتاة الجميلة من مكمنها فوق الشجرة وغرست فى رأسها دبوسًا تحولت معه فى الحال إلى طائر ، ثم أخذت مكانها إلى أن رجع الشاب لاسترداد زوجته ففوجئ بالعجوز تقول إنها هى نفسها الفتاة الجميلة ، إذ كانت مسحورة ، لكنها عادت الآن إلى حالتها الطبيعية ، فتقبّل الشاب ذلك على مضض، وعاد بها إلى بلده حيث أخفاها عن العيون . وبعد عدة حوادث استطاع أن يمسك بالطائر وينتزع الدبوس الذى وجده مغروسًا فى رأسه ، فإذا به يتحول من طائر إلى فتاته الجميلة التى تركها فوق الشجرة . وعندئذ قتل العجوز وعاش مع زوجته الشابة الجميلة فى سعادة وأنجب منها البنين والبنات .

وهذه الحكاية تتكون من وحدات (أو وظائف أو عناصر) : أولاها «الخروج» رغبةً فى خوض غمار العالم المجهول واكتشافه ، وثانيتها العَقْد الذى عقده مع نفسه بمجرد وقوعه فى عشق الليمونات الثلاث بأن يصل إليها ويكتشف سرها ، وثالثتها هى هذه الاختبارات المختلفة التى مرّ بها وانتصر فيها قبل بلوغ الغاية واقتطاف تلك الليمونات ، ورابعتها (وهى الأخيرة) وحدة الانفصال عن المجتمع الذى ينتمى إليه ثم اتصاله به ، وذلك بالعودة بزوجته إليه ليقضى باقى عمره هناك[1] .

(١) انظر د. نبيلة إبراهيم سالم / نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة/ ٦١- ٦٩، وكذلك مقالها «البدايات الأولى للتأليف القصصى»/ مجلة «الأقلام» العراقية / نوفمبر ١٩٧٥م .

وهذه الوحدات (أو الوظائف) الأربع ، وهى : الخروج ، والعقد ، والاختبار (بأنواعه الثلاثة) ، والانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به ، تمثل بنية العمل القصصى[1] ، أيا كان نوعه ، عند چوليان جريماس ، أى أن هـذا هـو الهيكل العَظْمِىّ الذى تقوم عليه الأعمال القصصية كلها . فمهما كان نوع هذا العمل ، ومهما كان عصره ، ومهما كان مؤلفه ، ومهما كان موضوعه ، ومهما كان المذهب الأدبى الذى يعتزى إليه ، ومهما كان مستواه الفنى ، فستظل بنيته هى هذه البنية التى لخّصناها هنا، لا تتغيّر مهما تغيرت ظروفه .

والملاحظ أن مفاهيم هذه العناصر (أو الوحدات أو الوظائف) فضفاضة جدا : فالخروج مثلاً قد يكون خروجًا من بيت أو من مدينة أو من مرحلة عُمْرِيّة إلى أخرى أو من طبقة اجتماعية إلى غيرها أو من مرحلة دراسية إلى المرحلة التى تليها أو من وضع اجتماعى إلى آخر كالعزوبة والزواج مثلا ، وقد يكون خروجًا من المجتمع كله... إلخ ... إلخ. ولا شك أن فى ذلك قدراً من التعسُّف هدفه أن ينطبق المصطلح على كل شىء وأى شىء تقريبا ، وهو ما يفقده دقته ، والدقة (كما نعلم) هى إحدى خصائص الروح العلمية . فكيف ينسجم هذا مع ادعاء البنيويين أن منهجهم منهج علمى دقيق ؟ ومثل ذلك مفهوم عنصر

---

(١) انظر ، فى عرض هذا التحليل ، د. نبيلة إبراهيم سالم / نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة / ٦٩ ـ ٨٢، ود. حسام الخطيب / جوانب من النقد والأدب فى الغرب/ ٤٥١ ـ ٤٥٢، وسمير المرزوقى وجميل شاكر/ مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا/ ٦٥ ـ ٧٢.

«العَقْد» ، فهو يتسع ليشمل مجرد اتجاه الشخص إلى ناحية أو هدفٍ ما حتى لو لم يقصد ذلك ، أو مجرد انتوائه أمراً ما أو اتباعه شخصاً آخر دون أن يكون هناك فعلا عقد بين طرفين .

ثم إننا لو دققنا النظر لرأينا أن الخروج من شيء هو دخول في شيء آخر : فالخروج من البيت هو دخول في الحديقة التي تحيط به أو في السيارة الواقفة بجواره أو في الشارع الذي يضمه مع غيره من البيوت ، وبالمثل فالخروج من المراهقة هو دخول في فترة الشباب ، كما أن الخروج من مرحلة المدرسة هو في ذات الوقت دخول في مرحلة الجامعة ... وهلم جرا . فلماذا ركّز ذلك التحليل على الخروج وأهمل الدخول ؟ أليس هذا تعسفا ، أو في أقل تقدير سهواً أو إهمالاً لأحد وجهي العملة لحساب الوجه الآخر ؟

وثالثة الملاحظات التي أحب أن أُثبتها هنا هي أن جريماس ، عندما وضع تحليله ، لم ينظر إلاّ إلى البطل ، مع أن العمل القصصي يحتوي عادة على أكثر من شخص ، بل أحيانا ما يكون فيه بَطَلان أو يزيد . وهذا أيضًا لون من التعسف ، أو في أقل تقدير لون من السهو أو المحاباة لبعض أشخاص القصة على حساب أشخاصها الآخرين .

كذلك فالعمل القصصي ليس أحداثا فقط (أو «أعمالاً» برطانة البنيويين) ، بل هناك الوصف والحوار والتحليل النفسي وتيار الوعي ... إلخ. فلماذا التركيز على سرد الأحداث فقط وإهمال العناصر القصصية الأخرى؟ فهذا لون ثالث من التعسف أو الإهمال أو المحاباة (سمّه كما

تحب) . ومما له مغزاه فى هذا السياق أن البنيويين يسمّون الفنون القصصية كلها ، أيًا كان نوعها ، بـ «السرديّات» ، أى أنهم لا يرون فى الأعمال القصصية إلا سرداً فقط .

وخامسًا فكثيرا ما يخلو العمل القصصى ، وبخاصة فى عصرنا ، من هذه الوحدات أو من معظمها : لنأخذ مثلا روايةً تدور حول شك زوج ما فى زوجته ورَصْد معاناته النفسية الرهيبة من جراء هذا الشك وعجزه ، رغم ذلك ، عن الانفصال عنها لشدة حبّه لها وضعف شخصيته أمام فتنتها الطاغية وما إلى ذلك . فأين الخروج هنا ؟ وأين الانفصال عن المجتمع والاتصال به؟ ويمكن أن نشير هنا إلى روايتى «سارة» للعقاد و «دعاء الكروان» لطه حسين ، وقصة يوسف إدريس القصيرة المسمّاة « نظرة » ، وهى تدور حول خادمة صغيرة عائدة من الفرن كانت تحمل صوانى كعك توشك أن تسقط من فوق رأسها لولا أنْ سارع الراوى إلى مساعدتها وظل يراقبها خوفا عليها وهى تعبر الشارع المملوء بالسيارات ثم تقف قليلاً بعد عبورها لمشاهدة بعض الأولاد الذين يلعبون ، ثم تنزع نفسها من هذه التسلية لتعود إلى البيت خوفا من ستّها ، اللهم إلا إذا لجأنا إلى مزيد من التعسف والتعمّل والتأويل فوق ما فى التحليل الذى نحن بصدده من تعسف أصلى !

ولنفترض أننا قبلنا هذا التحليل ولم نر فيه شيئًا من المآخذ الخمسة الماضية ، فإن السؤال ما يلبث أن يقفز أمام أعيننا صائحا : وماذا بعد أن نحلّل العمل القصصى ونستخرج بنيته التى تتلخص كما رأينا فى

الوحدات الأربع المذكورة : الخروج ، والعقد ، والاختبار ، والانفصال عن المجتمع ثم الاتصال به؟ ما الذى يفيدنا هذا التحليل فى فهم العمل أو تذوقه؟ إن صنيعاً كهذا يذكّرنا بإنسان يطوف حول العالم لمشاهدة القصور الفخيمة فى مختلف البلاد فلا يهمه شىء من روعة منظرها أو إبداع فنها العمَارىّ أو السحر الذى يكمن فى صنعة أثاثها أو جمال التحف التى تحتويها أو عظمة اللوحات المعلقة على جدرانها أو نفاسة الأبسطة المفروشة على أرضياتها ... أو ... أو ... أو ... ، بل يكون كلّ همّه هو الوصول إلى شكل هيكلها الخرسانى ، وهو (كما نعرف) نفس الهيكل الموجود فى كل المبانى : جدران (أو أعمدة) وسقف! ومثله الشخص الذى لا يهمه من الغيد الفاتنات إلا التوصل إلى شكل هيكلهن العَظْمىّ ، وهو لا يختلف فى أية امرأة جميلةً كانت أو قبيحة ، بيضاءَ أو سمراء أو صفراء أو سوداء ، آسيويةً أو أوربية أو أمريكية أو أسترالية ، من عصرنا هذا أو من أى عصر آخر فى الماضى أو فى المستقبل . ومن هنا نفهم قول وليم روز بينيه (William Rose Benét) فى « دائرة معارف القارئ : The Reader's Encyclopaedia » إن « تقويم « الحقيقة » أو «الرسالة» التى تتضمنها الرواية أو المسرحية ليس هدف النقد البنيوى بقدر ما هو إحصاء الأشكال التحتية للخطاب ، والقوانين التى تحكمها . وعلى هذا كان كل من شخصية « السوبرمان » فى الكتب الهزلية و «راسين » موضوعين لدراسة بنيوية جادة وناجحة »[1] . فهذه هى البنيوية فى حقيقتها

---

(1) William Rose Benét, The Reader's Encyclopaedia, A & C Black, London, 4th ed., 1998, P. 990 .

العارية دون تهاويل أو ادعاءات فارغة ! ويبدو أن الرطانة والغموض ، والمصطلحات الجديدة الكثيرة التي تصيب القارئ بالدوار ، والأشكال الهندسية التي تزيد الكلام غموضًا ، والمختصرات الرمزية التي تذكرنا بالأحجبة والتعاويذ ، قد قُصِدَتْ قصدا للتغطية على هذه السطحية وذلك الخواء .

على أن «هناك من يهدف إلى تبسيط الوحدات في العمل إلى حد قد تغيب عنها الحركات الأساسية فيه ، ويقسم هؤلاء العمل إلى وحدات ثلاث : ١ ـ الموقف المفجّر للاحتمال. ٢ ـ تحقيق الاحتمال أو عدم تحقيقه. ٣ ـ النجاح أو الفشل »[١] . وهناك من يعتمد تشكيلا بنائيا آخر يقوم على تصنيف الأسماء (أي شخصيات القصة) في قائمة ، والأفعال (أي الحركات التي تأتيها هذه الشخصيات) في قائمة أخرى ، والصفات (أي اللوازم) في قائمة ثالثة ، ثم يربط هذه القوائم بعد ذلك بما يراه بينها من علاقات[٢] . وهناك تشكيل مختلف عن هذا وذاك يجده القارئ في كتاب رولان بارت « النقد البنيوي للحكاية » ، وثَمّ تشكيل رابع في كتاب « مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص » لدليلة مرسلي وكريستيان عاشور وزينب بن بوعلي ونجاة خدّة ويويا ثابتة ، وقد ولّفْنَه من عدة تشكيلات بنيوية مختلفة[٣] . وهذان التشكيلان الأخيران يفيضان بالتقسيمات

(١) د. نبيلة إبراهيم سالم/ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة / ٨٣.

(٢) نفس المرجع والصفحة .

(٣) ومن هذا ترى سخف زعم البنيوية القائل بأن لكل جنس أدبيّ بنيةً واحدة تنطبق على كل الآثار المنتمية إليه ، وهي ضربة أخرى موجعة لهذا المنهج وللناعقين بسخافاته !

والتفصيلات والاصطلاحات التى تصيب الإنسان بالدوار[1] . ومن حق القارئ أن يتساءل : فيم كل هذا إذا كان الحصاد هزيلاً كما لمسناه بأنفسنا ؟ إن ذلك يذكرنا بالمثل القائل : « الجنازة حارّة ، والميت كلب » . وأنا ، بحق السماء ، لا أستطيع أن أكتم ما أجده فى نفسى من أن هذا كله مجرد دجل رخيص استطاع بعض الرقعاء من الغربيين الذين يُحْسَبون

(١) وتنطلق هذه التحليلات كلها من تحليل ڤلاديمير پروپ للحكاية الشعبية الذى بسطه فى كتابه المشهور « The Morphology of the Folktale » والذى يقسم الحكاية إلى إحدى وثلاثين وظيفة ترتيبها واحد فى كل الحكايات ، وإن كان من الممكن أن تختفى بعض الوظائف فى هذه الحكاية أو تلك حتى ليهبط عددها إلى اثنتين فقط . وإلى القارئ عدداً من تلك الوظائف التى تقع فى أول الحكاية : ١ ـ غياب أحد أفراد الأسرة من البيت. ٢ ـ تحذير البطل. ٣ ـ مخالفة البطل للتحذير. ٤ ـ قيام الشرير بمحاولة استطلاعية. ٥ ـ حصول الشرير على معلومات عن ضحيته. ٦ ـ محاولة الشرير إخضاع ضحيته بغية خطفه أو الاستيلاء على ممتلكاته. ٧ ـ استسلام الضحية للخداع ... إلخ . وقد ظهرت لهذا الكتاب ترجمتان عربيتان على الأقل : إحداهما للدكتور إبراهيم الخطيب بعنوان « مورفولوجيا الخرافة » (الشركة المغربية للناشرين المتحدين بالدار البيضاء / ١٩٨٦م) ، والثانية لأبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر تحت عنوان « مورفولوجيا الحكاية الخرافية » (نادى جدة الأدبى / ١٤١٩هـ ـ ١٩٨٩م) ، ويجد القارئ عرضًا واضحًا لهذا العمل فى الفصل الأول من كتاب د. نبيلة إبراهيم سالم « قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية » . على أنه ينبغى أن نوضح للقارئ أن فى تحليل پروپ ، رغم كل ما قيل عن دقته وصرامته واطراده ، كثيراً من الاستثناءات والتعسفات والتحايلات ! كذلك فهناك من سبق پروپ إلى كثير مما قاله فى تحليله ، وإن لم يشتهر شهرته . انظر مقدمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر لترجمة كتاب پروپ «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»/ ٤٢ ـ ٤٣ .

خطأ من النقاد أن يضحكوا به على كثير من الفارغين ويقودوهم به من أنوفهم فينقادوا لهم . وما الدنيا إلا مسرح كبير كما يقال ، وهذه إحدى مسرحياتها ، وهى مسرحية عبثية سخيفة . لكن لكل ساقطة لاقطة ، فهنيئا لمن يتركون الأكل الصحى السليم ويقبلون على هذا الـ « junk food » مخدوعين بما فيه من صلصة وبهارات عن قيمته الغذائية المتدنية بسبب جهلهم وقلة خبرتهم ، أو بسبب حماقتهم وجبنهم عن إعمال عقلهم النقدى فيما يُوضَع بين أيديهم !

فهذا عن البنيوية فى مجال النقد القصصى ، أما فى مجال نقد الشعر فقد حاولت د. نبيلة إبراهيم سالم تطبيق التحليل البنائى الذى حلّل به ليفى شتراوس الأسطورة والذى تقول إنه قد نجح من خلاله فى تغيير المفهوم الحضارى للأسطورة إلى حد كبير[1]، وهو التحليل الذى سبق أن بيّنّا ما فيه من ثقوب واسعة تدل على أنه دعوى عريضة أكثر منه حقيقةً راسخة، وإن كانت الأستاذة الدكتورة قد سارعت مع ذلك إلى التنبيه بـ « أن من النقاد البنيويين من رأى أن مثل هذا التحليل غير كافٍ لدراسة الأبنية الأدبية ، إذ إنه لا يمكن أن يفسر كل جوانب العمل الأدبى »، ثم مضت قائلة إننا « لو أخذنا ، على سبيل المثال ، البيتين الأولين على الأقل من سينية البحترى لوجدنا حقا أن هذا التعارض[2] يتمثل فى وضوح . يقول الشاعر :

---

(١) د. نبيلة إبراهيم سالم / نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة / ٥٩.

(٢) تقصد « الثنائية المتضادة » التى سلفت الإشارة إليها منذ عدة صفحات .

صُنْتُ نَفسى عما يدنّس نفسى   وترفّعْتُ عن جَدَا كلّ جِبْس

وتماسكْتُ حين زعزعنى الدهـ   ـر التماسًا منه لتَعْسى ونَكْسى

فكلمة « صُنْتُ » تقف متعارضة مع « يدنّس نفسى » ، وبالمثل تقف كلمة « ترفّعْتُ » فى مقابل كلمة « جِبْس » (أى لئيم) ، وكلمة «تماسكتُ» تقف فى مقابل كلمة «زعزعنى» . ولو أننا استقصينا ألفاظ القصيدة من أولها إلى آخرها لوجدناها حقا تحتوى على هذه الألفاظ والمعانى المتعارضة ، ولكن هذا لا يقدم سوى إشارة إلى موضوع الصراع بين الواقع والمثال ، وكل عمل أدبى جيد لا بد أن يقوم على أساس هذا الصراع بين الواقع والمثال ، ولكنه لا يفسر جوانب أخرى فى القصيدة : فما علاقة إيوان كسرى بهذا التحليل ؟ وما علاقة هذه الوقفة المليّة على الصورة التى رآها الشاعر داخل الإيوان بهذا التحليل كذلك ؟ وهذا يؤكد أن هذا المنهج ما يزال فى حاجة إلى استكمال »[1] .

ونحن نضيف إلى ما قالته الأستاذة الدكتورة أن هذه الثنائيات المتضادة ليست بالشىء الجديد ، فالناس منذ قديم الأزل يعرفون ذلك حتى العوامّ منهم ، فلا داعى إذن لذلك الطنين الذى يزعجنا به شتراوس وحواريوه . كذلك فإن هذا التحليل لا يصلح إلا مع القصائد التى يكثر فيها الطّباق والمقابلة ، وإلا فثمة شعر غزير يخلو من تلك الثنائيات المتضادة . ثم ما الذى يمكن أن يقدمه لنا هذا التحليل فى الوقوف على سرّ الفتنة المذهلة فى تلك القصيدة سواء من ناحية اللغة أو الصُّوَر أو جَرْس الحروف أو

(١) المرجع السابق / ٥٩ ـ ٦٠ .

البراعة فى اقتناص اللفتات العقلية والشوارد النفسية ... إلخ ؟ لا شىء ، لا شىء بالمرة !

وللدكتور كمال أبو ديب محاولة أخرى لتطبيق هذه الثنائيات المتضادة (أو كما يسميها هو : « الثنائيات الضِّدِّيَّة ») على بعض قصائد الشعر الجاهلى فى كتابه «الرؤى المقنّعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » ، وقد انتهى إلى أن من خطل الفكر الادعاء بوجود بنية واحدة للقصيدة الجاهلية[1] ، وهو ما نراه ضربة مُصْمِيَة للمنهج البنيوى الذى يتحمس له هو نفسه أشد التحمس . إلا أنه يجاوز حدوده حين يصف الاستمرار فى تناول ذلك الشعر على نفس الأسس التى كان يرتكز إليها ابن قتيبة وطه حسين وشوقى ضيف وأمثالهم بأنه « من السذاجة بمكان »[2] . ذلك أن هؤلاء الفطاحل ، مهما كان خلافنا مع بعض ما يقولون ، إنما يكتبون كلامًا واضحًا ويستعملون لغة جميلة ، ولم يحدث

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب / الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦م / ٥٤٩ ، ٦٧٩ . بل إنه فى كتابه المسمّى « فى الشعرية » (مؤسسة الأبحاث العربية / ١٩٨٧م / ٤٠ ـ ٤١ ، ٥١ وغيرها) يستخدم مصطلح « البنية » استخداما فضفاضا جدا بحيث تعنى السياق مرة ، وتركيب الجملة مرة ، والعبارة مرة ، وبناء القصيدة بالمعنى القديم مرة ... وهكذا . ومعنى ذلك ببساطة هو العودة إلى مصطلح « البنية » فى الصرف (بنية الكلمة) وفى النحو (بنية الجملة) وفى النقد العربى السابق (بنية القصيدة). أى أن الزمن قد دار دورته وعدنا إلى ما كان البنيويون يهاجمونه ويسفّهونه ، وهذا هو الإفلاس بعينه !

(٢) المرجع السابق / ٥ .

أنْ مارَسَ أحد منهم تلك البهلوانية المقيتة التى لا تصلح لدنيا الفكر والأدب والنقد والتى أصبحت دَيْدَنَ كثير ممن يسمون أنفسهم بـ « الحداثيين »، دعك من أنهم ربّوْا أذواقنا على الغالى ولم يقدموا لنا هذا الـ « junk food » الذى تخصّصَتْ فيه مطاعم البنائية وأمثالها للشطائر النقدية الرخيصة ! وقد خلص د. أبو ديب من تحليلاته للشعر الجاهلى بأنْ أطلق على كل قصيدة تناولها بالتشريح اسمًا غريبًا لا أظن أن له وجودا خارج ذهنه : فهذه تسمّى « القصيدة المفتاح »، وتلك « القصيدة الشبَقيّة »... وهكذا[1].

ومن مضحكات الدهر أن تحليل الدكتور أبو ديب لم يستطع حتى أن يميز بين ما هو ثنائيات ضدية وما ليس كذلك ، فقد جعل مِنْ كُلٍّ من « المحلّ والمُقام »[2] و « الظباء والنعام » [3] و « الصُّلْب والسَّنام »[4] و« السّنّة والإمام»[5] و «اللهو والنَّدَام (أى المنادمة)»[6] فى معلقة لبيد المشهورة « ثنائية ضدية »[7]، وهذا يدلنا على الطريقة العجيبة التى يتناول

---

(١) السابق / ٥٤٩ .

(٢) بين « المحل » و « المقام » ترادف لا تضاد كما هو بيّن جلىّ .

(٣) لو كان الكلام عن الأُسود والظباء مثلا لأمكن القول بوجود ثنائية ضدية ، وإن كنت لا أدرى كيف يكون تكامل بينهما .

(٤) الواقع أن « الصلب » و« السنام » (فى الجمَل) أقرب إلى أن يكونا شيئا واحدا.

(٥) هناك ثنائية ضدية بين « الإمام » و « المأموم » ، أما بين « السّنة والإمام » فلعل هناك من يستطيع أن يدلنى عليها !

(٦) نقيضين ؟ إنهما لا يزيدان عن أن يكونا جنسا وفرعًا منه على الترتيب .

(٧) د. كمال أبو ديب / الرؤى المقنعة / ٥١ ـ ٥٦ ، ٦٩ ـ ٧٠ .

بهـا فـريق من النقـاد الأثر الأدبى . إنهم يعجنونه عَجْنا ، والأثر الأدبى المسكين لا حول له ولا طول ، ويستغيث ولا من يغيثه ! كان الله فى عونه ، وفى عوننا !

وعلى أية حال فقد توصل د. كمال ، من خلال دراسته للقصائد الجاهلية ، إلـى ثلاثِ بنًى لها رأى أنها قابلـة للزيادة . وهذه البِنى هى : « البنية الوحيدة الشريحة ذات التيار الوحيد البعد » ، وقد مثل لها ببائية امرئ القيس التى مطلعها :

أرانا مُوضِعيـن لأمـرِ غيْـبٍ   ونُسْحَرُ بالطعـام وبالشـرابِ

وسرّ وصفها بأنها « ذات تيارٍ وحيدِ البعد » أنها تدور على معنى واحد هو حتمية الموت [1]، بخلاف قصائد أخرى كمعلقة لبيد ، التى يرى أنها تحتوى على تيارين : الأول حتمية الموت ، والثانى الانتصار على الموت ، وهو ما يشكّل بنية أخرى يطلق عليها الكاتب « البنية المتعددة الأبعاد» [2]، وإن كنت لا أستطيع أن أفهم كيف يكون الموت حتميا ، وفى ذات الوقت يمكن الانتصار عليه ، ولكن هكذا عوّدَنا الحداثيون فى كتاباتهم ونقدهم على أن ينبذوا العقل والمنطـق وأن يدّعوا المقـدرة على الجمع بين النار والماء فى إناء واحـد . وأما علة تسميته البنية الخاصة بأبيات امرئ القيس بأنها « وحيدة الشريحة » فلأن الذى يدور الكلام عن موته فيها شخص

(١) المرجع السابق / ٢٢٩ .

(٢) السابق / ٦٦ ـ ٦٧ . وكما يرى القارئ ليس فى الأمر « أبعاد متعددة » بل بُعْدان اثنان ليس إلا ، أى أن هناك عدم توفيق حتى فى إطلاق التسميات الفارغة.

واحد (هو الشاعر نفسه)[1]. ثم هناك «البنية الوحيدة البعد المتعددة الشرائح»، وقد مثّل لها بعينية أبى ذؤيب الهذلى:

أمِنَ المنون وريبها تتوجّعُ ... والدهر ليس بمُعْتِبٍ من يَجْزَعُ؟

وواحديّةُ بُعْدها ناشئة من أنها، كما يقول د. أبو ديب، تدور حول حتمية الموت فقط دون الكلام عن الانتصار عليه، أما تعدّد شرائحها فلأن الموت فيها لا يطول شخصا واحدا بل عدة أشخاص هم: أولاد

---

(١) هكذا قال د. أبو ديب، بيد أن القراءة المتمعنة فى هذه الأبيات قد ترى أنها، على العكس مما قال، تعبّر عن مواجهة الموت مواجهة التحدّى، إذ يؤكد الشاعر لعاذلته قائلا: إننى فعلا أتقحم غمرات الموت لاسترداد مُلْك أبى الضائع، ولكن ماذا أفعل وقد مات أبى، ولا بد من الثأر ممن قتلوه؟ إن ما ورثته عن آبائى من شرف الأصل ومكارم الأخلاق يوجب علىّ تقحم هذه الغمرات دون عمل أى حساب، فأنا ميت ككل الناس عاجلا أو آجلا، فلأُبادر الموت بنفسى إذن غير هيّاب ولا وجل:

فكلّ مكارم الأخلاق صارت	إليه همّتى وبه اكتسابى
فبعضَ اللوم، عاذلتى، فإنى	ستكفينى التجارب وانتسابى
....	
أبعد الحارث الملك بن عمرو	وبعد الخير حُجْرٍ ذى القِبابِ
أرجّى من صنوف الدهر لينًا	ولم تَغْفُلْ عن الصُّمّ الهضابِ؟
وأعلم أننى عما قريب	سأنشب فى شَبَا ظُفُرٍ وناب
كما لاقى أبى حُجْرٌ وجَدّى	ولا أنسى قتيلا بالكلاب

هذا، وثمة كلام آخر عجيب قاله د. أبو ديب فى تحليلِ هذه الأبيات يقع وراء العقل والمنطق ضربت عنه صفحا هنا، وقد سبق أن رددت عليه فى كتابى «المرايا المشوّهة» (ص ١٠٧ ـ ١٠٨).

الشاعر الأربعة فى القسم الأول منها ، ثم الحمار الوحشى فى القسم الثانى، فالثور الوحشى فى الثالث ، فالبَطَلان المتصارعان فى القسم الأخير ، أى أن كل طرف من هؤلاء يمثل شريحة [1].

وإن الإنسان ليتساءل : أهذا كل ما خرج به ناقدنا البنيوى من مسح الشعر الجاهلى ودَعْكه وعَصْره ، وبعد تلك الطنطنة المُصمّة للآذان وذلك التهكم المقيت بابن قتيبة وطه حسين وشوقى ضيف وأَمثالهم من النقاد الكبار ؟ وماذا بعد أن تنزّل عليه الوحى بأن هناك بنًى ثلاثا أو أربعًا أو خمساً أو عشرا أو عشرين أو حتى مائة أو ألفا للشعر الجاهلى ؟ أى ضوءٍ سيلقيه ذلك على قصائد ذلك الشعر بحيث يصبح فهمنا لها أعمق وأوسع، وتذوقنا أرهف وأقدر على التدسس إلى مواطن الروعة والإبداع فيها ؟ إن كل جهد الدكتور ، إن وافقناه عليه ، لا يخرج عن جهد التصنيف وإلصاق البطاقات كما يفعل بائع التوابل ، إذ يلصق ورقة على هذا الإناء تقول : « كمون »، وورقة على ذلك الوعاء تقول : « فلفل » ... وهلم جرا . ترى أية عبقرية فى ذلك تخول لصاحبها الانتفاش وثَنْى العطْف والإشاحة عن خلق الله بالوجه والأنف ؟ ولقد رأيناه يقول بحتمية الموت والانتصار عليه فى آن ، وكان من بين القصائد التى رأى فيها ذلك معلقة امرئ القيس ، التى تبتدئ بالوقوف على الأطلال ، وهى تمثل الاندثار فى نظره ، وتنتهى بوصف السيول التى غمرت كل شىء مما يدل عنده على الحياة والحيوية[2]. فبالله كيف تمثل الأطلالُ الاندثارَ ؟ أوقد

(1) السابق / ٦٦ ـ ٦٧ .

(2) السابق / ١١٥ ـ ١١٦ .

مات أهلها ؟ أبداً ، كل ما هناك أنهم رحلوا إلى موطن آخر . ثم إن الرياح تتلاعب بهذه الأطلال ، والرياح ، فى حد ذاتها ، لا يمكن أن تكون رمزاً على الفناء . كما أن تلك الأطلال تصبح ، بعد رحيل القبيلة عنها ، مسرحًا للعين والآرام وغيرها من حيوانات الصحراء ، فكيف يقال إنها تمثل الاندثار ؟ ولو افترضنا أنها فعلا تمثل الاندثار والفناء ، فهل تصلح السيول الجارفة التى تأخذ كل شىء فى طريقها وتقلع الأشجار وتهدم البيوت وتغرق السباع ... إلخ كما جاء فى القسم الأخير من المعلّقة أن تكون رمزاً على الحياة والحيوية ؟ إن كل ما يمكن أن يقال هو أن الأطلال تبث الوحشة والرهبة فى النفوس ، وهو نفسه ما يشعر به الإنسان حين يجد نفسه وسط هذا العنفوان الذى يهجم به السيل على كل شىء فيدمره تدميرا . كل ما هنالك أن وحشة الأطلال هى وحشة الحزن ، أما وحشة السيول فهى وحشة الرعب . فليس فى القصيدة ، كما ترى ، تياران ولا شريحتان ولا يحزنون ! أرأيت أيها القارئ غاية ما عند النقد البنيوى الذى لا يعجبه العجب ؟ حَنَانَيْكم يا بعض النقاد ، وشيئًا من التواضع ، هَدَاكم الهادى !

التناصية

كان الأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني ، رحمه الله ، يقول إنه يشبه عربة رش الشوارع في أنه ، كلما أراد أن يكتب في موضوع ما ، ذهب فقرأ عددا من الكتب في ذلك الموضوع حتى يحس أنه قد امتلأ ، وعندئذ يفتح الصنابير فيتدفق الماء إلى أن يَفْرُغ الخزان ، ثم يعود كرة أخرى إلى المحطة لملء الخزان بالماء من جديد ... وهكذا دواليك . وفي هذا الكلام ، على ما فيه من فكاهة مازنية عجيبة ، بذرة ما يُطْلَق عليه الآن « التناصّ » ، إذ ليس « التناصّ » ، عند القائلين به ، إلاَّ أن أي نص أدبي جديد إنما هو مجموعة متداخلة من النصوص المختلفة التي قرأها صاحبه تجمَّعَتْ وتلاصقت مكوِّنة ذلك النص .

وهذا ما يقوله القائلون بالتناص كلٌّ بطريقته الخاصة : ففي رأي جوليا كريستيفا أن كل نصّ هو « عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى » . وعند ليتش أن النص « ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كَمًّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ ، ولهذا فإن النص يشبه في مُعْطَاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف . إن شجرة نسب النص حتما لَشَبَكَةٌ غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا . والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نصّ حتما نصٌّ متداخل » . وطبقًا لتعريف شولز فإن المبدأ العامّ في

مصطلح « التناص » يتلخص فى أن « النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة. والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه فى تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن النص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسّد المدلولات سواء وَعَى الكاتب بذلك أو لم يَعِ»[1].

والواقع أن فى هذا الكلام قدرا من الصواب إلى جانب قدر آخر من الخطإ : فما من شيء فى هذه الدنيا إلا وهو مركب من عناصر سابقة عليه : فالنبات مثلاً تركيبةٌ معينةٌ من عناصر البذرة والتراب والماء والهواء وضوء الشمس والزمن ، وقل مثل ذلك فى الإنسان وفى البترول والطوب والملابس والأثاث ... إلخ . والأديب عندما ينتج نصا أدبيا فإنه لا يَمْتَح من فراغ بل من ذاكرته المفعمة بما لا يحصى من النصوص التى سبق له أن قرأها أو قرأ عنها ، ومن مشاهداته وتفكيره وموهبته وخياله الخلاق . ولو تخيلنا إنساناً لم يقرأ شيئا ولم يشاهد شيئا فإن من المستحيل عليه إبداع أى شيء ، وذلك هو حال الطفل الرضيع الذى ينزل من بطن أمه ، وذهنه صفحة بيضاء لم يُنْقَش فيها أى شيء . بل إن لنوعية القراءة والتجارب والمشاهدات التى يحصّلها الإنسان مدخلاً فى تشكيل إبداعه الأدبى على هذا النحو أو ذاك ، ومن هنا كان الأدب الذى يبدعه أديب غير مطلع إلا

---

(١) انظر د. عبد الله محمد الغذّامى / الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية إلى التشريحية/ نادى جدة الأدبى والثقافى / ١٩٨٥م / ٣٢٠ ـ ٣٢٢ ، ود. شكرى عزيز ماضى / من إشكاليات النقد العربى الجديد / ١٥٨ ـ ١٥٩ .

على تراث قومه يختلف عن إبداع زميله المتصل بآداب الأمم الأخرى ، مثلما أن أعمال الأديب الذى يعكف على أدب عصر معين من عصور الأدب أو مدرسة معينة من مدارسه تختلف عن أعمال زميله الذى حصر نفسه فى قراءة أدب عصر آخر أو مدرسة أخرى ... وهكذا . تلك هى طبيعة الحياة فى كل مظاهرها لا الأدب وحده .

ثم إن النصوص التى تدخل فى تأليف النص الجديد ليست كلها نصوصاً حديثة أو معاصرة بل كثيراً ما تكون نصوصاً قديمة ، وبالمثل ليس شرطاً أن تكون كلها منتمية إلى الأدب القومى بل تستوى فى ذلك جميع الآداب التى تصل إليها يد المبدع قومية كانت أو أجنبية . كذلك فمن هذه النصوص ما تقع عليه يد المبدع نفسه فيتأثر به تأثرا مباشرا ، ومنها ما تكون معرفته به على نحو غير مباشر ، أى من خلال نص آخر مثلا . وبطبيعة الحال لن تكون تلك النصوص كلها نصوصاً أدبية بل سيكون فيها الأدبى والتاريخى والاقتصادى والفلسفى والسياسى ... إلى آخر أنواع الكتابات التى يقرؤها المبدع ويتأثر بها فتجد طريقها إلى النصوص التى ينتجها .

وليس من الضرورى أن يتخذ التأثر بالنصوص الأخرى صورة الاقتباس المكون من عدة جمل أو حتى جملة واحدة ، إذ ما أكثر ما يتمثل التناصّ فى عنوان كتاب أو فصل ، أو فى كلمة مفردة أو حتى صيغة صرفية أو استعمال خاطئ أو قالب تركيبى أو فكرة أو جوّ نفسى أو أسلوب فى بناء القصيدة أو ترتيب لفقرات المقال ... إلخ . وفى معظم الأحيان يكون من المستحيل ردّ النصوص التى كوّنت نسيج النص الجديد

إلى مؤلف بعينه ، فكثيرة هى الكلمات والصيغ والعبارات والصور والتراكيب التى لا تختص بكاتب معين بل تشيع فى كل الكتابات أو فى معظمها ، كما أن من المستحيل أيضاً اقتفاء آثار النصوص إلى أصحابها الذين أُخِذَتْ منهم لأن قراءات المبدع هى من الكثرة والتنوع والتعقيد بحيث لا يمكن التعرف على كل من تأثر بهم من الكتاب واحداً واحدا .

وللتمثيل على ما نقول أذكر أنه أتى على الروايات المصرية حينٌ من الدهر كانت عناوينها تبدأ بكلمة « غادة » أو « فتاة » أو « عذراء » ، مثل « الغادة اليابانية » و « غادة رشيد » و « فتاة مصر » و« فتاة الفيوم » و « عذراء دنشواى » ، كما جاء وقت آخر كانت عناوين الروايات عبارة عن أسماء أشخاص مثل « زينب » و « وجيدة » و « سلوى فى مهبّ الريح » و « كليوباترا فى خان الخليلى » و « إبراهيم الكاتب » و«إبراهيم الثانى» و « سارة » و « فَدَيْتُكِ يا لَيْلَى » . وبعد صدور روايات نجيب محفوظ التى تشير عناوينها إلى بعض أحياء القاهرة القديمة انتشرت بدعة تسمية الروايات بهذه الأماكن .

ويكثر فى قصائد المديح القديمة وصف الممدوح بالكرم ورجاحة العقل وشرف المحتد ، وتشبيهه بالشمس والبحر والغيث . أما فى قصائد الغزل والنسيب فلا بد من ذكر العاذل والكبد الحَرَّى وسهام العين ، وتشبيه ريق الحبيبة بالخمر ووجهها بالقمر وشعرها بالليل الحالك الظلام . وكانت القصائد تبدأ فى كثير من الأحيان بالوقوف على الأطلال ، وتثنّى بركوب الناقة والانطلاق بها فى عُرْض الصحراء ، وتثلّث بوصف الطريق،

إلى أن تنتهى إلى الممدوح فتشرع فى الثناء عليه ... إلخ . كما كانت عبارة « فعدِّ عن ذا » أو ما يشبهها هى الطريقة التى يعلن بها الشاعر انتقاله من وصف الأطلال إلى وصف الناقة مثلا . وقد رأينا بعض الشعراء يفتتحون قصائدهم بالشكوى من ضيق مجال القول لأن الأوائل لم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئا يقولونه . كذلك انتشرت الموشحات فى الأندلس فى فترة من الزمن ثم خبا نورها ليعود الشعراء العرب فى العصر الحديث فيستوحوها فى ألوان جديدة من الأبنية الشعرية . وفى الشعر الجاهلى بالذات تتكرر فى قصائد الشعراء المختلفين عبارات وصُوَر بعينها نصًّا أو بتحوير بسيط من مثل : « قفَا نبْكِ » أو « قيِّد الأوابد » أو « تلُوح كباقى الوَشْم فى ظاهر اليد » ... إلخ . وفى العصر الحديث رأينا توفيق الحكيم يتأثر ببعض الأعمال الأدبية الغربية فيمزج بين الرواية والمسرحية فى عمل أدبى واحد هو « بنك القلق » ، كما رأينا بعض الروائيين يُرْوُون القصة الواحدة من عدة وجهات نظر كما فى « ميرامار » و « الرجل الذى فقد ظله » و «ظلال على الجانب الآخر» . والآن نجد كثيراً من الكتّاب الحداثيين ومن يلفّ لفّهم يقسِّمون فصولهم ومقالاتهم هكذا : ١ أ ، ١ ب ، ١ جـ ، ٢ أ ، ٢ب ، ٢جـ ... إلخ . وغنى عن القول أن نشير إلى اقتباس معظم الأدباء العرب من القرآن الكريم والحديث الشريف .

وإذا كان لى أن أُزجّ بنفسى وسط هذه المعمعة فإنى أذكر هنا بعض ما تسرَّب إلى أسلوبى وكتاباتى من ألفاظ وعبارات وتراكيب فأقول إنى أخذت مثلا كلمة « شامَ » بمعنى « رأى أو أحسّ من بعيد » من معلقة امرئ القيس ، وعبارةَ « وبعد ، فإن ... » من د. زكى مبارك ،

وعبـارةَ « ... إلـى آخره إن كـان لذلك من آخر » من الأستـاذ المازنى ، والتركيبَ التالى: « ولا كذلك الأمر الفلانى » من العقاد ، وصيغةَ «شَرِك فلانا » (بدلا من « شاركه ») من بعض الكتابات القديمة ، وإن كان خارجًا عن طوق الذاكرة تعيين الأديب الذى أخذتها منه . ولعله من الجائز فى هذا السيـاق أيضًا أن أذكر أنى أخذت من الكتـابة الإنجليـزية وضع الجملة الاعتراضية بين فاصلتين لا شرطتين كما هو الحال فى طريقة الترقيم المستعملة فى الكتابات العربية .

هذا عن الصواب فى التعريفات التى استشهدنا بها آنفا ، أما الخطأ فيكمن فى القول بأن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحّدة بل سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى وأن شجرة نسب النص هى شبكة غير تامة من المقتطفات ... إلخ . ذلك أن هذا الكلام يُغْفِل الحقيقة المعروفة التى تتلخص فى أن العناصر الداخلة فى تكوين كيانٍ ما تندمج معًا وتستحيل بهذا الاندماج شيئا آخر يختلف عن عناصره المفردة . وهذا يصدق على كل شىء فى هذا العالم بما فيه الإنسان ذاته الذى يرجع فى تكوينه إلى العناصر الموجودة فى التراب والماء ، ومع ذلك فإنه قد أصبح بعد الخلق والتكوين شيئا آخر غير الماء والتراب . وبالنسبة للنص الأدبى فإن شخصية منتجه تطبعه بطابعها الخاصّ وتخلق منه على هذا النحو كيانا موحّدا جديدا . أما الزعم بأن النص يظل بعد تكوينه ذاتا غير مستقلة أو مادة غير موحّدة فهو زعم يفتقر إلى أدنى درجات الفهم للعالَم من حولنا . إن عمل الأديب أثناء الإبداع ليس مجرد تجميع لاقتباسات مختلفة من النصوص التى قرأها أو سمعها ، بل عملية خلقٍ تدخل فيه العناصر الأولية للنص

الذى يبدعه من جهة لتخرج من الجهة الأخرى خلقا جديدا ، مثلما أن الشجرة مثلاً هى شىء آخر غير عناصر الماء والتراب والسماد والهواء وأشعة الشمس وعمل الزارع .

إن الأثر الأدبى ليس مجرد ألفاظ متراصة جنبا لجنب كيفما اتفق بل هو فكرة معينة وجو نفسى خاصّ وشكل متميز ... إلخ . بل إن اللوحة الفنية المكونة من قطع الفسيفساء ليست قطع فسيفساء فحسب بل هى روح المبدع وعقله ونفسه وموهبته قد انبثقت فى هذا الشكل الفنى ، والقول بغير ذلك هو جهل مبين وسذاجة فاضحة . ولقد زعم إليوت أن من طبيعة العمل الشعرى انفصاله التام عن حياة صاحبه بحيث لا يحمل شيئا البتة من خصائص الشاعر الشخصية والتاريخية ، إذ الشاعر مجرد وسيط ، تماما كسلك البلاتين الذى لا بد من وجوده لحدوث التفاعل بين غاز الأوكسچين وغار ثانى أوكسيد السلفا والذى لا يمسه مع ذلك أى تغيير فى أثناء هذا التفاعل[1] . وهو زعم متهافت أيضًا ، وإن كان لا يبلغ فى تهافته الزعم السابق ، ويكمن تهافته فى القول بأن شخصية الشاعر تكون ملغاة أثناء عملية الإبداع ، فكيف إذن نفسّر تمايز المبدعين فى النكهة والقيمة ؟ بل كيف نفسّر تميز المبدعين عن غير المبدعين إذا كان الشاعر لا يزيد عن أن يكون سلك بلاتين ؟ أليس هذا أمرا مضحكا؟ أيمكن أن يُخْتَزَل الشاعر ، وهو مَنْ هو ، فى سلك بلاتين؟ إن هذا لشىء عُجَاب !

---

(١) انظر د. محمد أحمد بريرى / الأسلوبية والتقاليد الشعرية ـ دراسة فى شعر الهذليين / عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية / ١٩٩٥م / ٢٠ ـ ٢١ .

وعلى ذلك فإن من غير المقبول أيضًا قول روبرت شولز إن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة ، أو إن الفنان لا يكتب ويرسم من الطبيعة بل من وسائل أسلافه فى تحويل الطبيعة إلى نصّ ، إذ إن الأديب حينما يبدع فإنه لا يتكئ على النصوص الأخرى فحسب بل على موهبته وعلى الطبيعة من حوله أيضاً ، كما رأينا أنه حينما يتكئ على النصوص السابقة فإن ذلك لا يتم فى معظم الأحيان على نحو مباشر أو بطريقة واعية . ودعِنا من أنه حتى حين يرتكن إلى تلك النصوص بطريقة واعية لا يرتكن بالضرورة عليها حرفيًا بل فى كثير من الحالات على قوالبها التركيبية ، أو على فكرتها العامة مع إدخال قدر من التحوير عليها . ومن الواجب كذلك ألا ننسى أن الأديب كثيراً ما يأتى بأشياء جديدة لم يُسْبَق إليها : كلمة أو صيغة لفظية أو صورة أو تعبيرا أو شكلاً فنيا ... إلخ رغم أنه لا يكون واضعًا يده فى تلك الحالة إلا على المفردات اللغوية والقوالب التركيبية المتاحة لكل أديب مثله[1] . بعد ذلك كله فإننا لا نستطيع أن نهضم الزعم القائل إن النص الأدبى لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب بل تتم ولادته من خلال نصوص أدبية أخرى[2] . والغريب أن هذا الزعم يسير

---

(١) وهذا يصدق على أول من قال فى وصف الحصان إنه « قَيْد الأوابد » (وهو امرؤ القيس) ، وأول من استعمل لفظة « المرناء» ، وأول من استخدم صيغة «حَمْدَلَ» ، وأول من قال : « وضَعَتْ فخذا على فخذ » (للمرأة اللحيمة الشهوانيـة بدلا من « وضعت ساقا على ساق» ، وهو يوسف إدريس) ، وأول من نَظَمَ موشحة ... إلخ .

(٢) فى هذا الزعم يُنظَر مقال « آلية التناص » لزهور لحزام / مجلة « الناقد »/ ٢٠ديسمبر ١٩٩٠م / ٥٩ .

جنبا إلى جنب مع القول بأن الأمر فى عملية الإبداع ليس مجرد تجميع مبهم للتأثيرات بل تقوم إلى جانبه عملية صهر وإذابة للنصوص المستعارة قبل تشكيل النص الجديد[1].

ومما لا يُقْنِع العقلَ الدعوى الأخرى التى تؤكد أن لغة النص الأدبى، بناءً على ما سبق ، ليست لغة تواصل بل لغة إنتاجية منفتحة على مراجع خارج - نصيّة (أى منفتحة على نصوص أخرى مختلفة : أدبية ودينية وفنية وفكرية ... إلخ) ، وأن هذه اللغة الإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا فى مستوى التناص[2]. والقصد من ذلك هو القول بأن هناك فرقا بين لغة الحديث العادية التى يراد بها التواصل بين المتكلم والمستمع وبين لغة الأدب التى يزعم أصحاب هذه الدعوى بأنها ليست للتواصل . ولست أستطيع فى الحقيقة أن أتصور هذه التفرقة ، فكلتا اللغتين للتواصل ، والأديب أحرص الناس على أن ينشر على الآخرين إبداعاته رغبة منه فى التواصل معهم وتوصيل ما بعقله وقلبه وخياله إليهم والتلذذ بتقديرهم لذلك الإبداع وانشغالهم من جرائه وكثرة حديثهم عنه . هذا ما نعرفه من أنفسنا ومن غيرنا من الأدباء والكتّاب ، وهذا ما يقوله هؤلاء الكتّاب أنفسهم ، ولكن يبدو أن مخالفة البديهى أصبحت شعار بعض من يُسَمَّوْن هذه الأيام نقاداً ومفكرين . ومع ذلك فإن لغة الأدب تتمتع فى ذات الوقت بخصائص تَعْرَى عنها لغة الحياة اليومية كما لا نحتاج أن تقول ، فهذا أمر من البداهة أيضًا بمكان . إن الشاعر المحب عندما يتألم أو تفيض

(١) نفس المرجع والصفحة .

(٢) نفس المرجع والصفحة .

بقلبه البهجة ينظم شعرا يعبِّر به عن هذا الشعور أو ذاك راغبا فى الوقت نفسه أن يستمع الناس إلى شعره ويردّدوه ويُعْجَبوا به ، ومثله الشاعر الذى يملأ منظر الغروب قلبه بالرهبة أو بالحنين اللاذع ، أو الشاعر الذى يَحْمَى أنفه لعدوان غشوم وقع على وطنه وأمته ... إلخ ، فإذا لم يكن هذا اتصالاً وتواصلاً ، فليس فى الدنيا إذن تواصل ولا اتصال على أى نحو من الأنحاء ! إلا أنه اتصال وتواصل فيه تقطير وتكثيف لغوى وشعورى وخيالى وإيقاعى ممتزجًا هذا كله امتزاجًا عجيبًا ينقله من أوج الواقع العادى إلى سماء الفنّ السامقة . هذه هى المسألة دون لف ودوران ودون خَوْتة دماغ فاضية !

ويقول التناصّيّون أيضًا إن النص ليس له حدود بل هو متغير من خلال تشابكه مع النصوص الأخرى وتوالُده من خلالها بحيث لا تحدّه قراءة واحدة لعدم انطوائه على دلالة واحدة . إنه متدفق دائمًا بالدلالات حتى لتتغير دلالته من شخص لشخص آخر ، بل من قراءة لقراءة أخرى عند الشخص الواحد[1] . وهذا كلام يبدو للوهلة الأولى صحيحا ، لكنه عند التدقيق سرعان ما يظهر عُوَارُه ، فليس النص هو الذى يتغير بل الذى يتغير هو القارئ ، سواء كان قارئا واحداً فى ظروف مختلفة أو كان قُرّاءً كثيرين . إن النصّ هناك كما هو لا يتغير مع الأيام شىء منه : لا فقرة ولا مقطع ولا جملة ولا كلمة ، فضلاً عن أن يتغير كله . إنه ليس مثل الحجارة مثلاً أو النبات أو الحيوان يأخذ منه التّحَاتُّ أو يقضى عليه الموت ،

(١) انظر عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمى وعواد على / معرفة الآخر ـ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة / المركز الثقافى العربى / ١٩٩٠م / ١١٥ .

اللهم إلا إذا فُقد أو احترق أو تمزق الورق أو الشريط الذى سُجِّل عليه ، لكن ذلك موضوع آخر . وهذا ما قاله دريدا نفسه الذى رفض انغلاق النصّ على نفسه أو على دلالة واحدة ، وذلك حين قرر أن النص « غير مُنْجَز إلا فى مستواه الملفوظ » ، فهذا المستوى الملفوظ هو النصّ ، وهو ما لا يناله التغيُّر إلا على يد عابثٍ أو مزيِّف مما قلنا إنه موضوع آخر لأنه ليس المقصود هنا بل المقصود هو تغير النص من تلقائه . والمقصود أن الناقد ، حينما يتناول بالنقد عملا أدبيًا ، يبذل حُمَادَى جهده فى البقاء داخل سياق ذلك العمل بحيث لا يخلع عليه دلالةً لم تكن فيه ولم يُرِدْها صاحبه ، وإلا استحال الأمر فوضى وقَوَّل النُّقّادُ الأدباءَ ما يريدونه هم . ولهذا السبب طالبنا فى هذا الكتاب النقادَ وسنظل نطالبهم بأن يعملوا بكل ما فى وسعهم على الإحاطة بظروف المبدع والأحوال التى أنشأ فيها أعماله حتى لا يصبح الأمر سداح مداح كما يريد منا نقادُ آخرِ زمن أن نفعل رغبةً منهم فى نقض كل شىء وتدميره والتشكيك فى كل الثوابت بحيث تصبح الحياة كيانا هلاميا مائعًا لا يستقر ولا يستطاع القنص على أى شىء فيه ، وهو ما يذكرنا بفلسفة السوفسطائيين !

إننا ، معشر القراء ، نحن الذين نتغير فنفهم النصّ أونحسه على نحو يختلف قليلا أو كثيرا عنه فى المرة السابقة ، لكن الإحاطة بظروف المبدع ووقائع حياته وملامح شخصيته من شأنها أن تقلل هذه الاختلافات إلى أضيق مدًى مستطاع . وهذا يشبه نظر عدة أشخاصٍ إلى شىء واحد فى ظل ظروف مختلفة : فأحدهم مثلا يعانى من عمى الألوان ، والثانى طفل صغير ، والثالث ينظر إليه من بعيد ، والرابع من فوق ، والخامس فى الظلام ، والسادس فى ضوء أحمر أو أخضر ... إلخ . إن رؤية كل منهم

سوف تختلف عن رؤية الآخر على هذا النحو أو ذاك ، لكن ذلك لا يعنى بحال أن الشيء المرئى له أكثر من صورة أو أكثر من لون . إنه هناك على حال ثابتة لا تتغير أثناء الرؤى المختلفة التى من المفترض أنها تتمّ في وقت واحد ، أما المتغير فهو الشخص الرائى . لكن النقاد الجدد يسفسطون ويحاولون أن يبيعوا لنا الوهم ! وعلى أية حال فليست النصوص الأدبيّة هى وحدها التى تتعرض لهذا الاختلاف فى القراءة تبعًا لاختلاف ظروف القراء ، بل هذا قانون يصدق على إدراك كل شيء فى الدنيا سَمْعًا أو شمًّا أو رؤية أو لمسًا أو شعورا . وهذه من الضربات الموجعة أيضًا لادعاءات النقد الحداثى الكثيرة ، ذلك النقد الذى يريد أن يوهمنا أن النص الأدبى شيء فريد لا يشبهه أى شيء آخر فى الدنيا لا فى ميدان اللغة ولا فى غيرها من الميادين .

ولقد كان من ثمار هذا اللون من القراءة أن قال أحد نقاد الحداثة العرب ، وهو د. عبد الله الغَذّامى ، إن « الشحم والورم » مثلا فى بيت المتنبى التالى من قصيدته الميميّة التى يعاتب فيها سيف الدولة ويلمّح له فيها بأنه يوشك أن يهجره إلى كافور الإخشيدى فى مصر :

أُعيذها نظراتٍ منك صادقةً   أن تَحْسَبَ الشحم فيمن شَحْمُه وَرَمُ

هما إشارتان حرّتان ، وعلى القارئ أن يعطيهما معناهما الغائب : فقد يكون معناهما الهدية والرشوة ، أو المحبة والنفاق ، أو العلم والجهل ، أو أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين[1] .

أما نحن فنرى أن الشحم والورم هنا مجاز ، إذ الواضح من سياق القصيدة

(١) انظر كتابه « الخطيئة والتكفير »/ ٨١ .

والموقف الذى قيلت فيه أن الكلام ليس عن شخص وارم الجسم ، والذى يحدد معنى هذا المجاز هو السياق التاريخى والنفسى الذى قيلت فيه القصيدة ، ومن ثم فإننا لا نقبل أن يُفَسَّرا بـ « أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين » ، لأن المتضادات كثيرة وربما لا نهاية لها : فعندنا مثلا اليمين والشّمال ، وفوق وتحت ، والشّمال والجنوب ، والشرق والغرب ، والسماء والأرض ، والأبيض والأسود ، والجنة وجهنم ، والزرع والصحراء ، والنهر والبحر ، والحرية والعبودية ، والصدق والكذب ، والشعر والنثر ، والفيل والبرغوث ، والصّبا والدّبور ، والليل والنهار ، والجسد والروح ، والقلم والورق ، والرجل والمرأة ، والسكسون واللاتين ، والعرب وإسرائيل ، والمتنبى وأبو فراس ، والعقاد وطه حسين ... إلخ ... إلخ ، وأستطيع أن أستمر فى العدّ فلا أنتهى ، فهل كل هذا مما يجوز أن تفسَّر به هاتان الكلمتان ؟ إن هذا لا يجوز فى شرعة العقل . وإنما أراد المتنبى أن ينبه سيف الدولة إلى ألا ينخدع بما يقوله الوشاة المنافقون فى حقه ويَعْمَى عما يكنّه له فى قلبه من حب صادق وما يتمتع به من مواهب فنية حباه الله بها وحَرَم منها أولئك الوشاة الذين يحاولون القضاء عليه فى بلاط ذلك الأمير واحتلال المنزلة التى كان يحتلها فى قلبه .

إن نفى المعنى عن النص الأدبى معناه إغلاق الطرق والمنافذ فى وجه القارئ وتركه للضياع ، وهو يشبه صنيع رجل يقطن أعلى طابق فى ناطحة من ناطحات السحاب قد أغلق على نفسه من الداخل باب شقته ثم ألقى بالمفاتيح من النافذة ، وأخذ بعد ذلك يعالج الخروج منها رغم ما

فى هذا الصنيع من هلاك محقق ، لكنه كان يرى أن الخروج من الباب الآمن كما يفعل سائر عباد الله هو أسلوب تقليدى عقيم وأنه لا بد من المغامرة والمخاطرة بغية التجديد والتجريب . ثم إن الأمر قد انتهى به إلى القفز من الدور التاسع والتسعين فاندقت عنقه وانسحقت عظامه !

والحق الذى لا يقبل التمارى فيه هو أنه لا بد من انطواء النص على معنًى (بالدلالة الواسعة لكلمة « معنى » بحيث يدخل فيها الشعور والخيال والرؤية والموقف) ، وقد يكون هذا المعنى مباشرا ، وقد يكون غير مباشر ، وقد يكون صريحا ، وقد يكون رمزيا . وكل نص له وضعه الخاص الذى يملى على القارئ والناقد الأسلوب الذى ينبغى أن يتعاملا به معه ويفهماه على أساسه . وكل ما يساعد على فهم معنى النص الأدبى ينبغى الاستعانة به : كالمعاجم ، والثقافة الواسعة المتعمقة ، والظروف التى أُنتِج فيها هذا النص ، وشخصية الأديب الذى ألّفه ، والحالة النفسية التى أنشأه فيها ، وكتاباته الأخرى ، وطبيعة الجمهور الذى كتبه لهم ، والذوق الأدبى السائد فى عصره ، وتقاليد الجنس الذى ينتمى إليه العمل ، والنقد الذى كُتِبَ حوله ، مع معاودة النظر فى النص ... وهلم جرا ، أما إهمال هذا واعتساف الطريق إلى فهم النص ونقده فهو صنيع السوفسطائيين والباطنية .

ولعلّ هذا هو السبب المختفى وراء القول بـ « موت المؤلف » الذى يقول به نقاد الحداثة . إنهم يريدون إزاحة المؤلف من طريقهم حتى لا يكون عقبة تمنعهم من العيْث فساداً فى النص ، يقوّلونه ما ليس فيه ويضعون فى فمه ما تشاء لهم أهواؤهم وأغراضهم الخفية من معانٍ ، فإذا

قيل لهم إن المؤلف لا يمكن أن يكون قد قصد شيئا من هذا الذى يقولون كان جوابهم التصايح بأن المؤلف قد مات وشبع موتا ولم تعد له صلة بالنصّ ، وأن الأمر قد أصبح أمرهم هم ، فأيّا ما يقولوا فهو الصواب حتى لو تناقضوا من قراءة لأخرى ومن قراءة شخص إلى قراءة شخص آخر . إننا لا نوافق على ما يقال من أن النص ، بعد أن يصدر عن المؤلف ، يصبح مستقلا عنه كما يستقل الابن عن أبيه[1] ، فالابن (بفرض تسليمنا بهذا التشبيه) كائن بشرى ينتمى إلى نفس الجنس الذى ينتمى إليه أبوه ، أما النص فإنتاج لغوى صادر عن كائن بشرى وليس هو نفسه كائنا بشريا . ومع ذلك فإن الابن يحمل ملامح آبائه ويظل يُنْسَب إلى أبيه حتى بعد أن يموت هذا الأب فعلاً ، وهو ما يصدق أيضًا على العمل الأدبى ، إذ يحمل بصمات شخصية مؤلفه إلى الأبد . أما القول بخلاف هذا فنتيجته التسوية بين جميع الأدباء ما دامت العبرة بالقارئ لا بالأديب ، وفى هذه الحالة لن يكون هناك عباقرة وأدباءُ وَسَطٌ وأدباء ضئيلو الحظ من موهبة الإبداع بل سيكون هناك نمط واحد من الأدباء بلا طعم ولا لون ولا رائحة .

ولا يقلّ عن هذا سخفا فى المنطق وخلطًا للأوراق وسفسطة فارغة رغم ما يبدو عليه فى مرأى بعض العيون المريضة من مقبولية : القولُ بأن التناصّ يهدم فكرة الأجناس الأدبية من شعر ورواية ومسرحية ... إلخ ، إذ النصوص بتداخلها بعضها مع بعض تشكل نصًا واحدًا على مستوى العالم

---

(١) انظر د. عبد الله الغذامى / الموقف من الحداثة ومسائل أخرى / مطبعة دار البلاد / ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م / ٨٦ ـ ٨٧ .

ممتدا فى الزمان والمكان[1]. إننا أيضًا نقول بتشابك النصوص (على النحو الذى أوضحناه فيما مضى ، وهو يختلف بعض الاختلاف عن فهم النقاد الحداثيين له) ، بيد أن ذلك شيء ، والقول بإلغاء الأجناس الأدبية (وكذلك النصوص المفردة) شيء آخر ، فالحياة كلها (وليست النصوص وحدها) متشابكة ، ومع ذلك فإن هذا التشابك لا يُلْغِى الأفراد ولا الأنواع التى يندرج تحتها أولئك الأفراد ، بل كان وسيظل هناك محمد وزيد وفاطمة ومىّ وچورچ ومونيكا وأنديرا ويوشيهارو ، وإنجليز ومصريون ويابانيون ونيچيريون وتبتيّون ... إلخ . أما محاولة إرجاع الكون كله إلى صورته الهيولية الأولى التى كان يقول بها الفلاسفة القدماء بحيث لا يتميز شيء عن شيء فهى محاولة عقيمة لا يقدم عليها إلا المهاويس ! نعوذ بالله منهم ومن هوَسهم ! إننا نحن البشر مثلاً لا نكفّ عن الزفير والشهيق بما يعنى أن هناك تداخلا بيننا وبين الهواء : فهو يدخل فى صدورنا ، وأنفاسنا تعود بدورها فتدخل فيه ، إلا أن هذا لا يترتب عليه أبدا القول بأن الإنسان والهواء شيء واحد لا فرق بينهما . كذلك فكل فردٍ منّا مشدودٌ بأمراسٍ غلاظ إلى بقية إخوانه فى البشرية مثلما أن النصوص الأدبية مشدودة بعضها إلى بعض ، غير أن هذا لا يقضى على خصوصيات الأفراد فيحوّلهم إلى عجينه بشرية واحدة على مدى جميع الأزمنة والأمكنة لا يتميز فيها فرد عن فرد ولا جنس بشرى عن آخر . ولو كان الأمر كذلك فلا داعى للشرائع والقوانين والعقوبات ، فهى لم تنشأ

---

(١) انظر عرضا لهذه الفكرة عند د. شكرى عزيز ماضى فى كتابه « من إشكاليات النقد العربى الجديد »/ ١٦٢ ـ ١٦٣ .

إلا لرسم الحدود بين الأفراد والحفاظ على خصوصياتهم ، فهل بين غلاة التناصّيين من يقول بهذا ويرضى من ثم أن يُعْتَدَى عليه أو تُغْتَصَب حقوقه بحجة أنه لا وجود له أو لغيره من الأفراد ، بل الوجود كل الوجود إنما هو لكتلةٍ بشرية واحدة تنعدم فيها الفوارق والحدود ؟

فى ضوء ما قلناه يستطيع القارئ أن يواجه الفقرة التالية التى ننقلها له من كتاب « دليل الناقد الأدبى » لمؤلفَيْه د. ميجان الرويلى ود. سعد البازعى ، وهى بعنوان « موت المؤلف ». يقول الكاتبان إنه « مع التركيز على اللغة وكيفية عملها ودلالاتها لم يعد المؤلف يتمتع بنفس الميزات التى كان يتمتع بها فى عصر هيمنة النص الكلاسيكى : فلا هو مبدع ولا هو عبقرى ، وإنما هو مستخدمٌ للغةٍ لم يبتدعها ، وإنما ورثها مثلما ورثها غيره . وما حِيَلُ الأعراف الأدبية إلا دليل على كيفية وجود المعنى وتولّده نتيجة لأمور خارجة عن ذاته وصوته . فمع انتشار التوجهات النقدية الجديدة مثل « البنيوية » وما بعدها لم يُعُدْ يُنْظَرُ إلى المؤلف بوصفه مُنْشِئ النص ومَصْدَره ، كما لم يعد هو الصوت المتفرد الذى يعطى النص مميزاته. فالمعنى أصبح يعتمد على القارئ الذى يستمد معرفته من الدربة واكتساب « القدرة / الكفاءة » ، وما المؤلف إلا ناسخ يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة ، فلا بد له أن يتنازل لـ « الكتابة » أو «النصوصية» عن العرش الذى تربع عليه لمدة قرنين من الزمن ، خاصة أن اللغة (المادة ذاتها) هى التى تَنْطق وتتكلم وليس المؤلف أو صوته . ثم إن المعجم الذى يعتمد عليه المؤلف ليس هو فقط موروثا مشاعا ، وإنما هو أيضاً مخزون هائل من الاقتطافات والإشارات التى تنبع من الثقافة وتؤسس بدورها هذه الثقافة . فالنص الذى هذا مصدره هو نصٌّ متعدد الأصوات بما أنه بُنِىَ من كتابات

مختلفة توجد بينها علاقة ما وليس وحدة عضوية مصدرها المؤلف أو صوته. فالنص هو مجرد معجم غير متجانس تصطفّ كلماته فى تتابعية من العلاقات أو الإشارات التى تنبع من مخزون نصوص متداخلة . هذه الصفات تقتل المؤلف، وتحوِّل التاريخ والتراث التقليدى إلى عبر نَصِّيَّة متداخلة (أى تحوِّلها إلى تناص) »[1].

وفى هذه الفقرة عدة مغالطات مفضوحة : أولاها الحديث عن الإبداع الأدبى وكأن الكلمات تقفز من بطون المعاجم والدواوين وكُتُب الأدب المختلفة إلى الورق الذى قد وضعه المؤلف أمامه راصّةً نفسها بنفسها على النحو الذى ترى أنه يعطى ما تشاء من معنى وإحساس ، أما المؤلف فهو مجرد شخص تصادف أن كان يجلس أمام هذا الورق ومعه قلم أخذ يحركه فوقه متوهما أنه هو صاحب هذا الكلام ومؤلفه على حين أن دوره هو دور المشاهد لما يجرى ليس إلا . وهذا كلام لا يمكن أن يصدر عن عاقل ، ولو صحّ (وهو لا يمكن أن يكون صحيحا) لكان يكفى أن يجلس أى شخصٍ إلى مكتبه ممسكا بقلم فى يده وأمامه أوراق للكتابة ، وعندئذ يتنزل الوحى مدراراً على هيئة كلمات تقفز من المجهول إلى الورق راصّةً نفسها فى شكلِ قصيدة أو قصة أو مقال ... إلخ ، وما عليه هو إلا أن يَفْغَرَ فاه دهشًا أو يُغْلِقه إذا أحبّ ، وهذا أفضل حتى لا يتعب نفسه !

(١) د. ميجان الرويلى ود. سعد البازعى / دليل الناقد الأدبى / العبيكان / ١٤١٥هـ/ ١١٤ ـ ١١٥ . وهذا الكلام ، حسب فهمى ، ليس كلامهما بل هما مجرد عارضين لما تتنادى به طائفة من النقاد الحداثيين .

والمغالطة الثانية هو محاولة سلب المبدع فضل الإبداع بشبهة أن اللغة التى يستخدمها ليست له بل ورثها عمن سبقوه . فإذا كان الأمر كذلك فمعنى هذا أن الفضل لهؤلاء السابقين مع أن دورهم لا يزيد عن دوره ، فلماذا يُنزَع منه الفضل وينسب إليهم ، وحالهما واحدة ؟ والثالثة الزعم بأن المبدع مجرد مستخدم لشىء جاهز سلفا . وفى هذا الزعم غفلة أو تغافل عن الحقيقة الساطعة المتمثلة فى أن المبدع لا يترك اللغة كما ورثها بل يضيف إليها صوراً وتعبيرات وكلمات وصِيَغًا وأشكالا فنية لم تكن موجودة من قبل ، بل ويطور معانى بعض الألفاظ ، وإلا لظلت اللغة على صورتها الأولى دون اتساع أو تطور وتعقيد ، وهذا أيضًا مما لا يقول به عاقل . وأخيرا لا آخرا هناك مغالطة الادعاء بأن الكاتب لم يتربّع على عرشه إلا « لمدة قرنين من الزمن » فقط ، على حين أنه متربّع على ذلك العرش منذ أحقاب طوال منذ أن عرف البشرُ الأدبَ والأدباء .

وينفى التناصّيّون كذلك أية علاقة للعمل الأدبى بظروف المبدع الاجتماعية أو الحضارية أو النفسية أو الشخصية ، ولا يعترفون إلا بالنصوص السابقة التى يرون أن العمل الجديد إنما تولّد منها ، ومنها فقط[1] ، وكأن الأديب إنما يعيش فى عزلة تامة عن مجتمعه ولا تصل إبداعَه بشخصيته وظروفه أيةُ وشيجة ، مع أن الحياة تقوم فى كل مظاهرها ونشاطاتها على مبدإ التأثير والتأثر . لكن التناصّيّين يحصرون عمل هذا

(١) انظر د. شكرى عزيز ماضى / من إشكاليات النقد العربى الجديد / ١٦٣ ، ١٦٨ ـ ١٧٠ .

المبدإ فيما بين النصوص بعضها وبعض فحسب ، وكأن الأديب حين يبدع يَحْبِس نفسه فى سجن النصوص بحيث لا يرى ولا يسمع ولا يشم ولا يلمس إلا إياها ولا يفكر أو يحسّ إلا بها ، وهو تصور غريب غاية الغرابة لا أعرف كيف خطر لزاعميه فى بال ، كما أنه تصور خاطئ تمام الخطإ ، وإلا فكيف نفسّر انعكاس شخصية الأديب وظروفه الاجتماعية والسياسية وغيرها فى إبداعه فى معظم الأحيان بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؟ وهذا من الوضوح بحيث لا يقدر أن ينكره عاقل . إن النصوص السابقة ليست إلا عنصرا واحداً من العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى، تقوم إلى جانبه عناصر أخرى كتجارب الأديب ، وعلاقاته الاجتماعية بمن حوله ، وتشجيع الآخرين أو تثبيطهم له ، وموهبته الفنية، ومقدرته على الإفادة من نقد الناقدين أو عجزه عن ذلك . ومن هذه العناصر أيضًا فترة حضانته لبذرة عمله لحين اختمارها فى ذهنه ونفسه وخياله ، ومراجعته إياه بعد إبداعه له وقبل أن يُظْهِره للقرّاء ... إلخ . أما الاقتصار على النصوص السابقة والعمى عن رؤية ما عداها من العناصر فهو عجز مشين ينبغى أن يخجل منه أصحابه لا أن ينتفشوا ويزْهُوا بأنفسهم مولّين ظهورهم للثوابت الراسخة فى عنادٍ شاذ .

ويؤكد التناصيّون ومعهم بعض النقاد الآخرين أن التناصّ « مفهوم جديد كل الجدة سواء برؤيته الجديدة للنص أو بالفلسفة النقدية التى يستند إليها . وهو إذ يذكّر ببعض الآراء أو الأفكار العائمة المتناثرة القائلة بالتداخل والتفاعل (كالاقتباس والتضمين والمعارضة والسرقات الأدبية

والإشارة ... إلخ) فإنه يبتعد عنها شأواً صريحاً جديدة تماما »[1] . والحق أن العناصر السليمة فى مفهوم التناصّ ليست جديدة كما تقول السطور السابقة ، فقد كان العرب القدماء مثلا يوصون الشاعر بحفظ أكبر قدر من القصائد ثم نسيانها بعد ذلك قبل أن يفكر فى الإقدام على نظم الشعر[2] . وكان الهدف من وراء هذا هو صقل موهبة الشاعر وإمداده بالمادة النصوصية التى تساعده فى عملية الإبداع ، أى أنهم كانوا يعرفون أن الإبداع لا يمكن أن ينشأ من فراغ بل لا بد له من نصوص إبداعية أخرى يستند إليها ، إلا أنهم لم يكونوا يقولون بأن هذه النصوص هى كل شىء كما يزعم التناصّيّون . كذلك كان النقاد القدماء يهتمون بقضية الاستفادة من النصوص الأخرى ، وقد أفردوا لها مبحثا بين مباحث البلاغة وتكلموا عن الاتفاق والسرقة والأخذ والانتحال والإغارة والإلمام والقَلْب والاقتباس والتضمين والتلميح وغير ذلك[3] .

سيقال إن التناصّيين يرون أن المسألة لا تقتصر على الاستعانة الواعية بالنصوص الأخرى ، لكننا قد رأينا أن العرب القدماء كانوا متنبهين إلى أن تأثير النصوص الأخرى أوسع من ذلك . وعلى أية حال فحتى لو قلنا إنهم لم يكونوا متنبهين لهذه النقطة فإن الفرق عندئذ سيكون فرقا نظريا لا قيمة

---

(١) المرجع السابق / ١٧٢ .

(٢) انظر فى ذلك « أخبار أبى نواس » لابن منظور / ٥٥ .

(٣) انظر فى ذلك مثلا « الإيضاح » للقزوينى / شرح وتنقيح د. محمد عبد المنعم خفاجى / ط٤ / دار الكتاب اللبنانى / ١٣٩٥هـ ـ ١٩٧٥م/ ٥٥٧ ـ ٥٩٠.

له تقريبًا على أرض الواقع ، إذ المعروف (كما سبق القول) أن من المستحيل رصد كل النصوص التى تواشجت مع النصّ الجديد ، وكل ما يمكن رصده فى هذه الحالة عدد منها محدود جدا ، وهو ما لا يختلف كثيراً عن مبحث الأخذ والسرقات والاقتباس والتضمين ... إلخ .

والآن أترك القارئ مع الصفحات التالية التى اخترتها من كتاب د. إبراهيم خليل « النص الأدبى ـ تحليله وبناؤه : مدخل إجرائى » ، وهى عبارة عن الفصل الثالث من الكتاب ، وعنوانه « تواشج النصوص » ، وسرّ اختيارى لها أن فيها قدراً كبيرا من الاعتدال والوضوح وعدم الاكتفاء بمجرد الكلام النظرى بل إتباعه بالتطبيق العملى ، فضلا عن أن صاحبها قد حصر نفسه داخل نطاق الأدب العربى[1]. وهذا هو الفصل المذكور :

« يعتقد كثير من الناس أن الشاعر أو كاتب القصة ، أو حتى كاتب المقالة ، عندما يقدّم عمله الأدبى ، إنما يقوم بابتكاره ابتكارا كاملا واختراعه اختراعا محضا لا أثر فيه لغيره من الكتاب أو الشعراء أو القصاصين . والحقيقة أن لهؤلاء الناس ما يعذرهم إذا هم اعتقدوا ذلك ، ولكن الواقع خلاف هذا الأمر ، فالشاعر والكاتب ، قبل أن يمسك بالقلم

---

(١) هذا ، وقد وقع فى يدى ، وأنا أعد الفصل الحالى ، كتاب دينيس براون (Dennis Brown) المسمّى " Intertextual Dynamics within the Literary Goup : Joyce, Lewis, Pound and Eliot " (نشر ماكميلان ١٩٩٠م)، وهو من الكتب التى تتحدث عن التناصّ فى أعمال بعض الأدباء الإنجليز .

ويجلس إلى جانب مكتبه ليكتب القصيدة أو القصة ، يمر بمرحلة طويلة تبدأ بقراءاته المختلفة وبتجاربه اليومية فى الحياة ، وتنتهى بدربته وتمرنه على استعمال قواعد النص وقواعد الكتابة بدءا بفن استخدام الكلمة ، وانتهاء بفن التنصيص . وخلال هذه المراحل كلها يتشرب هذا الأديب نصوصا وأعمالا مختلفة تصبح بالتدريج شيئا من ذاكرته الأدبية والفنية ، وتختلط هذه النصوص وتذوب بمعارفه المتنوعة ومهاراته الكتابية . وعندما يبدأ الكتابة يعود قسم قليل جدا من هذا الذى اختزنته ذاكرته الطبيعية لا الصناعية إلى الحضور ثانية ، ويظهر من خلال نصوصه الجديدة . وظهور هذه الومضات من النصوص قد يكون مباشرا فى اقتباس واضح، وقد يكون ظهوره غير مباشر ، فنقرأ النص ويكتشف البعض منا ظلال تلك النصوص، وبعضنا قد لا يكتشف ذلك لأن معرفته بهذه النصوص قد تكون معرفة سطحية أو معدومة . ولا يعد هذا عيبا فى الشاعر أو الكاتب .

وكان القدماء حذرين من هذا ، فكانوا فى مراحل التحصيل والطلب والقراءة يكلّفون الشاعر حفظ آلاف الأراجيز والقصائد ثم يطلبون منه أن ينساها قبل أن يبدأ قول الشعر . والهدف من هذا النسيان المتعمد هو ألا يختلط شعرهم الذى سيقولونه بالشعر الذى حفظوه ، وقليلا ما يتحقق هذا . اقرأ الآن هذه الأبيات[1] :

ملثّــمّـــا يخطو
قــد شـوّهتــه النارْ

(١) للشاعر أمل دنقل .

هل يُصْلح العطارْ
ما أفسدَ النفطُ؟

هذا النوع من الشعر أقام فيه الشاعر صلة متينة بين نصه وبين بيت شعر قديم ، ولا سيما الشطر الثانى منه : « وهل يصلح العطار ما أفسد الدهر؟» ، وقد بعث الشاعر فى البيت القديم معنى جديدا مغايرا لمعناه الأصلى. وهذا النوع من التواشج بين النص موضوع الدراسة والنص السابق سماه بعض القدماء: « الاقتباس » ، وسماه بعضهم : «التضمين» ، ويسميه قسم من المحدثين أمثال چوليا كرستيڤا : «التناص : Intertextuality» ، أى تداخل النصوص . وقريب من هذا النمط من تواشج النصوص قول حبيب بن أوس الطائى (أبى تمام) فى فتح عمورية ما يلى :

ما رَبْعُ ميَّة معموراً يُطيف به غَيْلانُ أبهى رُبًى من خدها التَّرِبِ

فأبو تمام فى هذه القصيدة يشير إلى الشاعر ذى الرُّمَّة ومعشوقته مية ، التى يُكْثِر من وصف رَبْعها وطوافه فيه ، وجمال تلك المرابع وكثرة تردده إليها. فبهذا البيت ضمَّن الشاعرُ قصيدتَه قصةَ ذى الرمة وعلاقته بمية لإقامة شَبَهٍ بين عمورية الخَرِبة ورَبْع مية . وفى قصيدة أخرى يضمِّن أبو تمام شطرا من قصيدة لامرئ القيس يقول فيه :

لو أن امرأ القيس بن حُجْرٍ بدت له لما قال : مُرَّا بى على أم جُنْدُبِ

وهذا اللون من التضمين لا يمثل فى الحقيقة الشكل الذى نريد أن نحدثك عنه من أشكال التناص أو تواشج النصوص :

اقرأ الآن هذه الأبيات :

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ	متيَّمٌ إثرها لم يُجْزَ مكبولُ
وما سعادُ غداةَ البين إذ رحلوا	إلا أغنُّ غضيضُ الطرف مكحولُ
تجلو عوارضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابتسمت	كأنه مُنْهَلٌ بالراح معلولُ
شُجَّتْ بذي شَبَمٍ من ماء مَحْنِيَةٍ	صافٍ بأبطح أضحى وهو مشمول
يا ويْحَها خُلَّةً لو أنها صدقت	موعودها أو لو انّ النصح مقبولُ

بعد أن تنتهي من قراءة هذه الأبيات قف عند استخدام الشاعر للوزن والقافية ، وتأمل بعض الكلمات تأملا جيدا . إن هذا الشاعر هو كعب بن زهير ، شاعر مخضرم عاش في الجاهلية والإسلام . وقد نظم هذه القصيدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وأثيرت حولها شكوك : قيل إن كعبا لم ينظم هذه القصيدة ، وإنما نُحِلَتْ له ، وقيل : بل هو ناظم هذه القصيدة . ومهما يكن من أمر فإن علينا أن نقرأ الأبيات التالية من قصيدة ثانية لشاعرٍ عاصر كعبا ، وهو عَبَدة بن الطبيب :

هل حبْلُ خَوْلَةَ بعد الهجر موصول	أم أنت عنها بعيد الدار مشغول ؟
حلَّت خُوَيْلَةُ في دارٍ مجاورة	أهل المدائن فيها الديك والفيلُ
يقارعون رؤوس العُجْم ضاحيةً	منهم فوارس لا عُزْلٌ ولا ميلُ
فخامرَ القلبَ من ترجيع ذكرتها	رَسٌّ لطيف ورهنٌ منك مكبول
رسٌّ كرسِّ أخي الحمىّ إذا غبرت	يوما تأوَّبه منها عقابيلُ
وللأحبة أيامٌ تذَكَّرُها	وللنوى قبل يوم البين تأويلُ

إنك إذا قرأت هذه الأبيات بإنعام نظر وتدبر لاحظت أن الجو النفسيّ والموسيقيّ والفنيّ الذي وَجَدْتَه في أبيات كعب يَعْبَق في هذه القصيدة :

فالقافية تشبه القافية ، والرَّوِىّ هو هو ، والوزن من البسيط التام ، وقد استعمل عبدة بن الطبيب بعض الألفاظ التى استعملها كعب . ولو أنك عدت إلى القصيدتين فى الديوان والمفضّليّات لوجدت المظاهر المشتركة فيهما كثيرة . هذا نوع من التناص الشكلى ، لأن قصيدة كعب مختلفة عن قصيدة عَبَدَةَ من حيث الفحوى ، لكن الأخير لسبب لا نعرفه وجد فى قصيدة كعب نموذجه الفنى الذى يحتذيه ويقلده . وقد يلقى هذا الضوءَ على قصيدة كعب ويؤكد أنها كانت شائعة فى عصره ، الأمر الذى دفع بعَبَدة بن الطبيب ، وهو شاعر معاصر له ، أن يقلدها فى هذه القصيدة .

اقرأ الآن الأبيات التالية لقيس بن ذريح ، وهو أحد عشاق العرب المشهورين :

بانت لُبَيْنَى فأنت اليوم متبولُ	وإنك اليوم بعد الحزم مخبولُ
فأصبحت عنك لُبْنَى اليومَ نازحة	ودَلٌّ لبنى ، لها الخيرات ، معسول
هل ترجعنّ نَوَى لبنى بعاقبة	كما عَهِدْتَ ليالى العشق مقبول؟
وهل أرانى بلبنى حق مقتنع	والشمل مجتمعٌ والحبل موصول؟
فصِرْتُ من حب لبنى بل تذكرها	فى كربةٍ ، ففؤادى اليومَ مشغولُ
والجسم مِنّىَ منهوك لفرقتها	يبْريه طول سقام ، فهو منحول
كأننى يومَ ولّتْ ما تكلمنى	أخو هيامٍ مصاب القلب مسلول
أستودع الله لبنى إذ تفارقنى	من غير طوع ، وأمر الله مفعولُ

إذا أطلت النظر فى هذه الأبيات ، وهى لشاعر عاش فى العصر الأموى ،

وَجَدْتَها لا تختلف عن القصيدتين السابقتين : فوحدة الوزن والقافية أمر عارض وخارجى ، ولكن انظر إلى استخدام الألفاظ تجد الشاعر كرر ما فى القصيدتين السابقتين تقريبا : متبول ، معسول ، مقبول ، موصول ، مشغول ، مفعول . وجُلُّ هذه الكلمات وردت فى القصيدتين السابقتين، فما الذى يجعل الشاعر يستعمل التراكيب والألفاظ إياها ؟ الجواب بطبيعة الحال هو أن الشاعر ابن ذريح كان قد روى القصيدتين السابقتين ، وتحولتا إلى شىء من ثقافته وذاكرته ولغته الخاصة ، وعندما نظم هذه القصيدة من الوزن نفسه والقافية نفسها قفزت إلى ذهنه فى أثناء كتابته أو نظمه لها تلك العناصر المشتركة فأصبحت قصيدته تتمتع بمظهر فنى مشابه تماما لمظهر القصيدتين السابقتين . ولما كان موضوع الأبيات هو المرأة ، ومطلع القصيدة الأولى « بانت سعاد » هو المرأة ، وكذلك قصيدة «هل حبل خولة» ، اتسع نطاق التناص فى قصيدة ابن ذريح ليشمل الشكل والفحوى . وهذا النوع من التداخل النصّىّ يقلل فى الحقيقة من أهمية النص الثانى ، أى النص الآخذ من النص المأخوذ منه ، ولكنْ ثمة أنواع أخرى من التناص يكون فيها الآخذ هو الأكثر قوة .

اقرأ الآن قول الحادرة يصف المرأة بحسن الحديث :

وإذا تنازعك الحديث رأيتَها   حسنا تبسُّمُها لذيذَ المكرع

فهو يصف فتاته بأن حديثها حسن ، وابتسامتها أكثر حسنا . ولكن انظر ما يقوله سويد بن أبى كاهل اليشكرى فى الأمر ذاته :

تُسْمِع الحُدّاثَ قولا حسنا   لو أرادوا غيره لم يُسْتَمَعْ

وإذا قارنت هذا البيت بالذى قبله وجدته دون شك أوفى بالغرض لأن الحادرة جعل الحسن صفة الابتسامة فى حين جعل سويد ذلك صفة للحديث نفسه ، وزاد على ذلك بأنها لا تستطيع أن تقول إلا ما يَحْسُن فى سمع الناس . وانظر الآن فى قول قيس بن الخطيم :

ولا يغثّ الحديـث ما نطقـت   وهْـو بفيهـا ذو لـذة طَـرِفُ
تخزنـه وهـو مشتهـىً حَسَـنٌ   وهـو، إذا مـا تكلمت ، أُنُفُ

تجد الشاعر ينفى عن حديث هذه المرأة ما يلحق بالأحاديث إذا طالت وكثرت مما يسبب الإملال أو القبح ، فهى إن تحدثت قليلا أو كثيرا يظل حديثها عذبا يستحسنه السامع ويطلب المزيد منه ، والحديث فى فمها له لذة خاصة ، ويظل جديدا طريفا يدخل الدهشة فى نفس السامع . أما إذا صمتت واختزنت حديثها فإن الآخرين يرغبون فيه ويتمنّون الاستزادة ، فحديثها حديث تشتهيه النفس وتطلبه . ويشبّه كلامها عندما تنطق بالحديقة الأُنف التى تمتلىء زهرا وورودا ورياحين . فتَصَوَّرْ هذه الصورة كيف أخرجت الشىء المعنوى الصوتى إخراج الشىء المحسوس ذى الروائح والألوان ؟

وعلى هذا النحو تلاحظ أن هذا المعنى تناسل فى عدد من الأبيات لعدد من الشعراء ، أو تناسل فى عدد من النصوص ، ولو شئت أن تفاضل لوجدت النص الأخير لقيس بن الخطيم أفضلها . وكان الشعراء يتعاورون المعانى ويعيدون صياغتها صياغة جديدة ، فقد أخذ سَلْمٌ الخاسر قول بشار ابن برد وصاغه صياغة جديدة فى البيت التالى :

مـن راقـب النـاس مات همّـا   وفـــاز باللـــذة الجســـورُ

أخذه من قول الشاعر بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفـاز بالطيبات الفاتكُ اللَّهِـجُ

لو قارنت البيتين من حيث المعنى وجدتَه واحداً ، بل ربما كان المعنى فى قول بشار أكثر قوة ، إلا أن صياغة سَلْمٍ للمعنى أضفت عليه سلاسة وليونة وخفة جعلته قابلا للحفظ والترديد أكثر من بيت بشار ، ولهذا شاع قول سَلْمٍ وأصبح مثلا شرودا يستخدمه الناس ويتمثلون به ، وأُهْمِلَ قول بشار على عمقه وجزالة ما فيه من ألفاظ . ويذكر الرواة أن بشاراً حين سمع قول سلم قال : لقد ذهب بيتى .

تعرّف الآن على نوع آخر من تواشج النصوص :

« البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »[1]

أيتها العرافة المقدسة
جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة
مكسَّر السيف مغبرَّ الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء
عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء
عن ساعدى المقطوع ،
وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكّسة

* * *

(١) لأمل دنقل .

عن صور الأطفال فى الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جارِىَ الذى يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه فى لحظة الملامسة
عن الفم المحشو بالرمال والدماء !
أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف والجدار
عن صرخة المرأة بين السبى والفرار
كيف حَمَلْتُ العار
ثم مشيتُ دون أن أقتل نفسى
دون أن أنهار
ودون أن يسقط لَحْمِى من غبار التربة المدنّسة

* * *

تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى بالله ، باللعنة ، بالشيطان
لا تغمضى عينيك فالجرْذان
تلعق من دمى حساءها ولا أردُّها
تكلمى لَشَدّ ما أنا مهان
لا الليل يخفى عورتى حتى ولا الجدران
ولا احتمائى فى سحائب الدخان

* * *

تقفز حولى طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة
(كان يقص عنك يا صغيرتى ، ونحن فى الخنادق
فتتفتح الأزرار فى ستراتنا ونسند البنادق
وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسة
رطّب باسمك الشفاه اليابسة
وارتخت العينان)
فأين أُخْفِى وجهى المتهم المدان
والضحكة الطروب ضحكته
والوجه والغمازتان ؟

* * *

أيتها النبية المقدسة
لا تسكتى ، فقد سكتُّ سنة فسنة
لكى أنال فضلة الأمان
فقيل لى : « اخرس »
فخَرِسْتُ وعمِيتُ وائتممت بالخصيان
ظللتُ فى عبيد عبسٍ أحرس القطعان
أجتزّ صوفها
أردّ نُوقَها
أنام فى حظائر النسيان
طعامى الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكُمَاة والرماة والفرسان

دُعِيتُ للميدان

أنا الذى ما ذقت لحم الضان

أنا الذى لا حول لى أو شان

أنا الذى أُقْصِيتُ من مجالس الفتيان

أُدْعَى إلى الموت ، ولم أُدْعَ الى المجالسة

* * *

تكلمى أيتها النبيةُ المقدسة

تكلمى تكلمى

فها أنا على التراب سائل دمى

وهو ظمىء يطلب المزيدا

أسائل الصمت الذى يخنقنى :

« ما للجمال مشيها وئيدا ؟

أجَنْدَلاً يحملن أم حديدا ؟ »

فمن تُرَى يَصْدُقُنى ؟

أسائل الركَّع والسجودا

أسائل القيودا :

« ما للجمال مشيها وئيدا ؟

ما للجمال مشيها وئيدا ؟!

* * *

أيتها العرافة المقدسة

ماذا تفيد الكلمات البائسة

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاءُ بالبوار

قلتِ لهم ما قلت عن مسيرة الاشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وحين فوجئوا بحد السيف قايضوا بنا

والتمسوا النجاة والفرار

ونحن جرحى القلب ، جرحى الروح والفم ،

لم يبق إلا الموت ،

والحطام ،

والدمار

وصبيةٌ مشردون يعبرون آخر الأنهار

ونسوةٌ يُسَقْنَ فى سلاسل الأسر وفى ثياب العار

مطأطئات الرأس

لا يملكن الا الصرخات التاعسة

* * *

ها أنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وما تزال أغنيات الحب والأضواء

والعربات الفارهات والأزياء

فأين أُخفِى وجهى المشوّها

كى لا أعكر الصفاء الأبله المموّها

فى أعين الرجال والنساء ؟

وأنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء

عندما تبدأ بقراءة هذه القصيدة لاحظ استعمال الشاعر لعبارة «بين يَدَىْ ... »، فهذا التعبير يقال فى العادة عند الإشارة إلى شخص عظيم الشأن فيقال : «بين يَدَى الله ، وبين يَدَى الحاكم أو الملك أو السلطان» . أما زرقاء اليمامة فاسم امرأة ذكرتها الحكايات العربية ، وقيل إنها كانت تبصر بعينيها الحادتين على مسيرة شهر . وهذه مبالغة دون أدنى شك ، إلا أن هذه المرأة تحولت فى الذاكرة الشعبية إلى أسطورة ترمز للرؤية عن بعد وللبصر الثاقب ، وهى فى الوقت نفسه ترمز إلى رفض النبوءة والاستخفاف بالرؤى الصادقة السديدة . وقد تَمَثَّلَ أمل دنقل هذه الأسطورة فأدرجها فى نصه الشعرى الحديث ، ولم يكتف بالإشارة إلى الشخصية إشارة سريعة موجزة ، وإنما كرر ذكرها عددا ، وأورد فى أثناء النص شيئا مما نُسِب إلى هذه المرأة وما قوبل به :

قُلْتِ لهم ما قُلْتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبوار

قلت لهم ما قلتِ عن مسيرة الأشجار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار

وهذا يعنى أن الشاعر لم يكتف بتعليق نصه على مشجب الأسطورة ، ولكنه أدخل تفاصيل الأسطورة فى نصه الشعرى ، وبذلك أصبحت حكاية زرقاء اليمامة نصا استوعبه الشاعر فى نصه ، وهذا ضرب من التناصّ الذى يقوم على تقاطع نص مع نص آخر . ولتحقيق المزيد من هذا التواشج والتعالق عمد الشاعر إلى استخدام مفرداتٍ مثقلةٍ بالذاكرة التاريخية لكى تضيف إلى هذا النوع من التواشج تناصا فى الشكل والمظهر اللفظى، فاستخدم الفاظا مثل « السبى ، والسيف ، والحصان ، والقطعان ، وحظائر الإبل ، وجزّ الصوف ، والتمر ، والطعان ، والكُمَاة ، والرماة ، والفرسان » ، وأضاف إلى ذلك أمرين آخرين :

أولهما الإشارة إلى عنترة العبسى وقصته مع قومه حين طلبوا منه أن يكرّ على اعدائهم فأبى إلا إذا منحوه حريته وأعتقوه من العبودية ، ففعلوا. وهذا تناص آخر أدخل فى القصيدة نصا جديدا . والثانى أنه أورد بيت شعر من الشعر العربى القديم ، وهو قوله :

ما للجمال مشيها وئيدا ؟ أجَنْدَلاً يحملن أم حديدا ؟

للدلالة على التباطؤ فى نجدة المقاتلين الذين ألحقت بهم الهزيمة المنكرة عام ١٩٦٧م . وعلى هذا النحو أوجد الشاعر فى قصيدته مجموعة من

الخيوط التى تمتد من بؤرة النص باتجاه مجموعة من النصوص تعود إلى عصرٍ موغلٍ فى القدم ، وبذلك ربط الشاعر نصه المبتكر بصياغات حكائية وأسطورية وشعرية قديمة أضفت عليه أصالة فى الشكل والأسلوب، واختار الألفاظ اختيارا طوّر دلالات النصوص القديمة وخلع عليها دلالات جديدة ، فقد أصبحت زرقاء اليمامة وعنترة رمزين رمز بهما الشاعر لهذا الجندى المهزوم تارة ، ولنفسه تارة أخرى . والتعبير بالرمز والصُّوَر أبلغ من التعبير بالكلمة المباشرة ، وهذا ينسجم انسجاما كبيرا مع ما سبق أن ذكرناه ، وهو أن على الشاعر أن يعبر عن معانيه أو عواطفه وأفكاره فى صور رمزية تترجم معاناة الإنسان .

ونحن عندما نتذكر معاناة زرقاء اليمامة التى فُقِئَتْ عيناها ظلما وهى ترى قومها يُهْزَمون ومدينتها تستباح ، أو عنترة الشجاع وهو يُعْزَل بين العبيد ورعاة النوق ، مع أن مكانه الحقيقى فى مقدمة المقاتلين والفرسان ، حين نتذكر ذلك ، وما أسرع ما نتذكره ، تقفز إلى أذهاننا معاناة الشاعر أمل دنقل وشدتها وقوتها ، فنتمثلها ونستوعبها دون أن يقول لنا مباشرة إنه يعانى أو يتألم أو إنه غاضب يكاد ينفجر من الغيظ .

وللتناص فى الأعمال الأدبية مظهر آخر . اقرأ الآن هذا الجزء من قصيدة « ما زال المطر يسقط » للشاعرة الإنجليزية إيديث سيتويل Edith Sitwell (١٨٨٧م ـ ١٩٦٤م) :

ما زال المطر يسقط

مظلما كمعالم الإنسان ، قاتما كضياعنا

أعمى كألف وتسعمائة وأربعين مسمارا

فوق الصليب

ما زال المطر يسقط

بصوت كنبض القلب الذى تحول إلى مطرقة

على حقل الفخار (المقبرة) ووقع القدم المستخفة

على القبر

ما زال المطر يسقط

فى هذا الجزء من القصيدة تكرر الشاعرة جملة « ما زال المطر يسقط » ثم تذكر المقبرة وحقل الفخار وسقوط المطر فوق القبر ، كما تذكر فيما بَعْدُ عذاباتِ إنسان معلق على صليب ، وتُواصِل تكرارها فى بقية أجزاء القصيدة لعبارة «ما زال المطر يسقط» . وإذا عدت إلى قصيدة « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب وَجَدْتَ الشاعر يكرر عبارة « ويهطل المطر» ، ثم وجدته يشير فى أحد أجزائها إلى القبر الذى تسقط الأمطار فوقه :

مَطَرْ

مَطَرْ

مَطَرْ

تثـاءَب المسـاءُ والغـيـوم مـا تزالْ

تَسُحّ مـا تسحّ من دمـوعـهـا الثـقـال

كـأن طفـلا بات يهـذى قـبل أن ينامْ

بأن أمـه التى أفـاق منذ عـام

فلم يجـدها ثم حين لَجّ فى السـؤال

قـالوا له : بعـد غـدٍ تعـودْ
لا بد أن تعود
وإن تهـامس الرفـاق أنهـا هناك
في جـانب التل تنام نومـة اللحـود
تسفّ من ترابهـا وتشـرب المطر

وإذا أنعمت النظر في أوجه الشبه بين القصيدتين ألفيت أن الظروف النفسية التي مرت بها الشاعرة ومرّ بها الشاعر السياب تكاد تكون متماثلة مما يجعل الاعتقاد بأن السياب قد تأثر بهذه القصيدة عندما كتب قصيدته اعتقاداً له ما يسوّغه ويفسره . وقد أوضح عدد من الدارسين الصلات القائمة والمتينة بين شعر السياب والشاعرة إديث سيتويل . ويدعم هذا الاستنتاج قول الشاعر في غير مناسبة إنه كان معجبا بشعر هذه الشاعرة . وفي قصيدته هذه يذكُر السياب الرعود والجبال والماء ، ويذكر زورقا، ويذكر قطرة المطر ، ويذكر النهر ، ويذكر القبر والريح الرطبة والمطر . وهذا كله يرد في قصيدة للشاعر الانجليزي T. S. Eliot . اقرأ المقطع التالي من قصيدته « الأرض اليباب : The Wasteland » :

في تلك الهوة بين الجبال
وفي نور القـمـر الخـافت ، يوسـوس العـشب
فـوق القـبـور الدائرة على مـقـربة من الكنيسـة
ثـمـة كنيـسـة خـاوية ، صـارت مـأوى للريح
ذهبت منهـا نوافـذها ، ويطوح بابهـا
وعظامٌ نَخِـراتٌ لا تملك أن تقـبـر أحـدا

غيـر الديك يصيح على أعلى الشجرة :
كـوكـو ريكو كـوكـو ريكو
حين يومض البـرق وتهب ريح رطبة
تجلب المطر

هذا التشابه بين قصيدة السياب وقصيدة إليوت ليس تشابها عارضا ، وإنما هو تشابه نشأ من تأثر الشاعر العراقى بالشاعر الانجليزى . فهذا شكل من أشكال التناص الذى يبرز فيه تأثر الشاعر بنص آخر يدرج أجزاء منه فى شعره بوعى أو بلاوعى . المهم أن نتخذ من هذا المثال نموذجا نحقق من خلاله الفكرة القائلة بأنه لا يوجد نص يتمتع بمطلق الاختراع والابتكار .

على أنك ينبغى ألا تخلط بين التناص الذى هو ضرب من تداخل النصوص بعضها فى بعض بإرادة من الكاتب أو الشاعر لغرض فنى، والسرقات الأدبية التى تقوم على أخذ النص كما هو وإدراجه جزئيا أو كليا فى النص الثانى دون الإشارة إلى ذلك ودون أن يوضح سياق النص إضفاء مدلولات جديدة على الشىء المأخوذ . وقد تكلم البلاغيون والنقاد العرب على هذا النوع من الأخذ فسموه « السرقة والسَّرَق » وميزوا بين أنواع من السرقات الشعرية تجدها مفصلة فى كتاب القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى الموسوم بـ « الوساطة بين المتنبى وخصومه » .

ومثلما يكون التناص فى الشعر يكون فى القصة القصيرة ، ويكون فى الرواية ، ويكون فى المسرحية . وقد كان قدماء الاغريق يأخذون جزءا من

« الإلياذة » أو « الأوديسّة » أو من أسطورة قديمة عن الآلهة وملوك يونان ثم يجعلون منها عملا تراجيديا جديداً يعتمد على نفخ الحياة فى الشخوص وإعادة تشخيص الحوادث . ونحا كتاب القصة والحكايات هذا المنحى منذ القدم ، فمن الممكن أن يؤلف الكاتب الحديث قصة يستمد حبكتها من نص تاريخى قديم . ولعلك عرفت شيئا من هذا إن كنت قد اطّلعت على بعض أعمال نجيب محفوظ المبكرة أو بعض أعمال جمال الغيطانى ، ولا سيما رواية « الزينى بركات » ، التى تدور حول موظف عاش فى العصر العثمانى ، ولكن الكاتب بالطبع يعالج فى هذه الرواية قضايا العصر الحاضر لا قضايا العصر العثمانى من خلال الإسقاطات الكثيرة التى يضفيها على النص .

وإذا قرأتَ رواية غالب هلسا « البكاء على الأطلال » لاحظْتَ بوضوح أن عنوان النص (الرواية) يذكرك بالأطلال التى يخصّص لها الجزء الأولِ من كل قصيدة جاهلية أو معلّقة الا ما كان نادرا . وإذا مضيت فى قراءة الرواية وجدت الكاتب يأخذ من كتاب أبى الفرج الاصفهانى بعض النصوص ويدرجها فى روايته فى محاولة لإيجاد خيوط تربط الرواية بذلك النص القديم ودلالاته الجمالية والعاطفية . كما يورد فى روايته شخصيات قديمة كجمال الدين الأفغانى وقاسم أمين وغيرهما .

ويكون التناص فى القصة والرواية باستعارة شخصيةٍ تاريخية وبَعْثِها من جديد لتشارك فى حياتنا اليومية . وإذا قرأت قصة « الذى أحرق السفن » لزكريا تامر من مجموعته « الرعد» وجدته يعيد إلى الحياة القائد الإسلامى

طارق بن زياد ويقدمه للمحاكمة بتهمة الاعتداء على المال العام الذى يتمثل فى إحراق السفن قبل فتحه الأندلس . وعندما يخاطب القضاةَ قائلا: « ولكنى فتحت الأندلس! » يسألونه : « ما الذى نستفيده إذا فتحت الأندلس وخسرنا السفن ؟ ». فهذه القصة تقوم ، كما تلاحظ ، على المزج الساخر بين وقائع حقيقية ذكرها لنا التاريخ وبين إسقاطات عصرية يرمز فيها الكاتب إلى تحكم الروتين الإدارى بالدولة ، ويتمثل هذا التحكم فى صيغة السؤال الذى طرحه القضاة على المتهم . فالكاتب يعيد طرح التاريخ العربى من خلال هذه القصة .

أما إذا قرأتَ قصته « اللِّحَى » التى تتحدث عن غزو تيمورلنك لمدينة عربية إسلامية، وبعد أن يضرب الحصار حولها يخرج وفد من المدينة لمفاوضته، فيدهشه أن كل الرجال ملتحون وأن لحاهم كبيرة جدا تغطى صدورهم ، فيداعبهم قائلا لهم : لقد سمعت أن الحلاقين فى مدينتكم يتضورون جوعا بسبب إطلاقكم لحاكم ، فعودوا إلى المدينة واحلقوا هذه اللحى ، وسأدخلها صلحا دون أن أدمرها . وطلب الوفد مهلة للتفكير والمشاورة ، ولكنْ وبعد أن يعودوا إلى المدينة يتساءل الأهالى السؤال إياه : ما الذى نربحه إذا حافظنا على المدينة وخسرنا اللحى ؟ وتتفوق الجماعة التى تقول بهذا الرأى على الجماعة العملية التى تقبل بحلق الذقون ، فما كان من القائد المغولى إلا أن اقتحم المدينة ودمرها ، ولما استباح جندُه كلَّ المرافق وجمعوا له الرجال أمر بحلق لحاهم جميعا ، فلم تشرق شمس اليوم التالى إلا وكان الجميع قد فقدوا اللحى التى غامروا بالمدينة وبالناس حفاظا عليها . هذه القصة بطبيعة الحال ليست حقيقية ، وإنما هى

توليف من حوادث تاريخية وأسماء أشخاص وإضافات أنتجها خيال الكاتب الذى تجنب كتابة قصته عن الحياة اليومية وفضّل أن تدور حوادثها فى عالم خيالى خالص ، وهو ما يطلق عليه عادة اسم « الفانتازيا : Fantasy » . ويعتمد الشكل الفنى فى هذا النوع من القصص اعتمادا كبيرا على الرمز، فكل شخصية من شخوص الفانتازيا ، وكل حدث ، وكل إشارة إنما ترمز إلى فكرة أو معنى يضمّنه الكاتب لعمله الأدبى »[1].

---

(١) د. إبراهيم خليل / النص الأدبى ـ تحليله وبناؤه : مدخل إجرائى / دار الكرمل / عمان / ١٩٩٥م / ١٦٥ ـ ١٨٥ .

الفهرست

رقم الإيداع : ١٥٠٩٥ / ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : ٣ - ١٧٧٣ - ١٠ - ٩٧٧

المنار للطباعة الحديثة

ت : ٢٩٦٤٨٤٤